GT.0000024800

ẠI HỌC XÂY DỰNG - KHOA KIẾN TRÚC VÀ QUY HOẠCH
BỘ MÔN LÝ THUYẾT VÀ LỊCH SỬ KIẾN TRÚC
ĐẶNG THÁI HOÀNG - NGUYỄN VĂN ĐỈNH
NGUYỄN ĐÌNH THI - VŨ THỊ NGỌC ANH - ĐỖ TRỌNG CHUNG - NGUYỄN TRUNG DŨNG - NGUYỄN HỒNG HƯƠNG
TRƯƠNG NGỌC LÂN - NGUYỄN QUANG MINH - ĐẶNG LIÊN PHƯƠNG

GIÁO TRÌNH
LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT

TẬP II

I NGUYÊN
HỌC LIỆU
9

NHÀ XUẤT BẢN XÂY DỰNG

TRƯỜNG ĐẠI HỌC XÂY DỰNG - KHOA KIẾN TRÚC VÀ QUY HOẠCH
BỘ MÔN LÝ THUYẾT VÀ LỊCH SỬ KIẾN TRÚC

Đồng chủ biên
PGS. KTS. ĐẶNG THÁI HOÀNG - PGS. TSKH. KTS NGUYỄN VĂN ĐÌNH

Những người tham gia
TS. KTS. NGUYỄN ĐÌNH THI - KTS. VŨ THỊ NGỌC ANH - KTS. ĐỖ TRỌNG CHUNG
ThS. KTS. NGUYỄN TRUNG DŨNG - KTS. NGUYỄN HỒNG HƯƠNG - ThS. KTS. TRƯƠNG NGỌC LÂN
ThS. KTS. NGUYỄN QUANG MINH ThS. KTS. ĐẶNG LIÊN PHƯƠNG

GIÁO TRÌNH LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT

TẬP II

TỪ CHỦ NGHĨA ẤN TƯỢNG ĐẾN CUỐI THẾ KỶ XX

(Tái bản)

NHÀ XUẤT BẢN XÂY DỰNG
HÀ NỘI - 2012

GIÁO TRÌNH
LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT

Chương 11

CHỦ NGHĨA ẤN TƯỢNG

1. KHÁI QUÁT CHUNG

• Những yếu tố ảnh hưởng đến sự ra đời của chủ nghĩa Ấn tượng

Chủ nghĩa Ấn tượng là trào lưu nghệ thuật quan trọng nhất ở châu Âu vào thế kỷ XIX. Đây là trào lưu nghệ thuật hiện đại đầu tiên và là nguồn gốc cho sự ra đời của chủ nghĩa Tân ấn tượng và Hậu ấn tượng vào cuối thế kỷ XIX và tiếp sau là chủ nghĩa Fauvism và chủ nghĩa Lập thể.

Chủ nghĩa Ấn tượng là một trào lưu nghệ thuật ra đời vào những năm 60 của thế kỷ XIX dưới sự ảnh hưởng của nhiều khuynh hướng khác nhau về cả mặt tư duy và nghệ thuật, trong đó chủ yếu là chịu ảnh hưởng của các quan điểm của chủ nghĩa Tự nhiên (Naturalism), chủ nghĩa Lãng mạn (Romanticism), Họa phái Courbet và Barbizon.

Từ năm 1863 đến năm 1900, các nước châu Âu hướng về nền Cộng hòa. Các đế quốc Pháp và Anh được hình thành - nền văn minh phương Tây được đánh dấu bằng sự phát triển của xe lửa và ô tô, bằng sự ra đời của Nhập môn y học thực nghiệm của Claude Bernard. Tất cả những điều này đã ảnh hưởng đến công cuộc cách mạng hóa nửa sau thế kỷ XIX. Kiến trúc và văn học nghệ thuật dấn thân vào một địa hạt cực đoan, muốn vứt bỏ các "giá trị tư sản".

Hội họa phương Tây từ thời đại Phục hưng đến nửa đầu thế kỷ XIX đều đi theo con đường Hiện thực chủ nghĩa, cố gắng tiếp cận với tự nhiên, hoạ sĩ chỉ cần có kỹ năng thuần thục, nắm vững luật phối cảnh và giải phẫu tạo hình thì sẽ vẽ "rất giống". Khi mà chủ nghĩa Hiện thực đạt đến cao trào, đỉnh điểm thì sẽ làm cho họa sĩ mất đi hứng thú, họ nhận ra rằng không nên vẽ tả chân quá.

Đến giai đoạn này có thể thấy hội hoạ đã cắt đứt với truyền thống; những sự bảo trợ văn nghệ lớn cũng không còn. Các tác phẩm nghệ thuật trở thành hàng hóa, những nhà buôn tranh trở thành những người bảo hộ mới cho các họa sĩ. Ngoài ra sự xuất hiện của máy ảnh đem đến những bức ảnh rất hiện thực cũng đặt ra những vấn đề cho các họa sĩ, họ nhận thấy cần phải "vẽ cái mình cảm thấy" hơn là việc "sao chép".

Ảnh hưởng đầu tiên và mang tính chủ đạo đối với sự ra đời của chủ nghĩa Ấn tượng chính là quan điểm truyền thống của chủ nghĩa Tự nhiên về nghệ thuật thị giác. Chủ nghĩa Tự nhiên cho rằng: nhiệm vụ của họa sĩ là phải vẽ nên những tác phẩm mang tính

chân thực. Tính chân thực ở đây lại không hề đơn giản, nó là một vấn đề khó lý giải: tính chân thực có nghĩa là hình ảnh chân thực mà người họa sĩ nhìn thấy ở thế giới xung quanh hay là mô tả thế giới như xúc cảm mà người nghệ sĩ cảm nhận từ thế giới xung quanh. Các hoạ sĩ của chủ nghĩa Tự nhiên cổ súy cho "Chất thơ của cuộc sống hàng ngày của Tự nhiên".

Còn chủ nghĩa Lãng mạn tuy rất ít quan tâm đến cuộc sống thực nhưng những quan điểm của họ lại có ảnh hưởng sâu rộng đến mối liên hệ của cá nhân với xã hội và với tự nhiên với hai quan điểm mang tính cách mạng. Quan điểm thứ nhất là Cái tôi của mỗi cá nhân đóng vai trò quan trọng, nó vượt qua mọi giới hạn đặt ra do vị trí xã hội của cá nhân. Quan điểm thứ hai là tự nhiên cần được coi trọng, không chỉ vì con người đã tiến một bước dài từ chỗ lệ thuộc vào thiên nhiên đến chỗ đã tác động và cải tạo thiên nhiên, mà còn vì chính bản thân con người và cũng vì chính môi trường tự nhiên.

Như vậy nếu chủ nghĩa Tự nhiên đưa đến một quan điểm truyền thống và một vấn đề khó lý giải về tính chân thực trong thể hiện thì chủ nghĩa Lãng mạn lại xây dựng nên quan điểm về cách ứng xử với tự nhiên, là nghiên cứu giá trị của tự nhiên và các họa sĩ hoàn toàn có thể theo đuổi tự nhiên, mô tả tự nhiên, thậm chí phải đối đầu với dư luận. Đây là những ảnh hưởng quan trọng đến sự phát triển của chủ nghĩa Ấn tượng.

Các họa sĩ Ấn tượng cũng chịu ảnh hưởng nhiều của Corot và Họa phái Barbizon (mà người đứng đầu là Théodore Rousseau) - là những người vẽ tranh phong cảnh dựa trên những nghiên cứu và hiểu biết tường tận về tự nhiên. Qua những tác phẩm của mình, những người theo Họa phái Barbizon đã chứng tỏ rằng họ dám thách thức với những vấn đề phức tạp như: vẽ những hiệu quả của ánh sáng, sương mù,.. và họ đặc biệt nhấn mạnh tầm quan trọng của việc sáng tác tranh ngoài trời qua những lần tổ chức sáng tác ngoài trời tại Fontainebleau, gần Barbizon - Pháp. Đặc biệt thời kỳ này với phát minh ra cách đựng mầu trong những tuýp nhỏ giúp cho họa sĩ có thể dễ dàng mang theo và tạo điều kiện thuận tiện cho việc sáng tác tranh ngoài trời. Chính phương pháp sáng tác và cách tiếp cận thiên nhiên của học phái này là những yếu tố ảnh hưởng tới các họa sĩ Ấn tượng nhiều nhất.

• Sự phát triển của chủ nghĩa Ấn tượng

+ Những năm đầu của Trào lưu hội họa Ấn tượng

Trào lưu hội họa Ấn tượng bắt đầu hình thành từ những năm 60 của thế kỷ XIX. Qua phần trên ta có thể thấy rằng, sự ra đời của Hội họa Ấn tượng không phải là sự phát triển tự phát mà nó là sự kế thừa và phát triển một bước tiến xa từ một trào lưu nghệ thuật của châu Âu đã ra đời trước đó rất lâu - đó là chủ nghĩa Tự nhiên - và dưới sự ảnh hưởng của nhiều trào lưu nghệ thuật khác.

Trước khi trở thành một trào lưu nghệ thuật quan trọng, chủ nghĩa Ấn tượng đã là một cuộc cách mạng về hội họa nửa sau thế kỷ XIX, mặc dù các nhà phê bình đã có thời gian gạt bỏ nó đài đến 15 năm.

Người đầu tiên và cũng là họa sĩ có công rất lớn cho sự phát triển của Hội họa Ấn tượng là Édouard Manet. Sau này khi nhóm họa sĩ Ấn tượng được thành lập và rất mong muốn Manet tham gia làm người lãnh đạo nhóm, nhưng Manet đã từ chối. Manet là người có những khám phá mới mẻ và táo bạo trong cách thể hiện tranh. Chính các tác phẩm của ông đóng vai trò định hướng và khởi xướng cho những sáng tạo mới mẻ của các họa sĩ Ấn tượng sau này.

Claude Monet ngay từ đầu đã là họa sĩ có ảnh hưởng lớn đến sự phát triển của chủ nghĩa Ấn tượng. Ông có một niềm đam mê sâu sắc và niềm tin mạnh mẽ vào việc tìm ra cách thức hoàn hảo để thể hiện phong cảnh tự nhiên một cách chân thực và sống động nhất qua tranh sơn dầu. Đây cũng là điều đã lôi cuốn các bạn bè họa sĩ khác của Monet đi theo phong cách của chủ nghĩa Ấn tượng sau này; và Monet chính là người suốt cuộc đời luôn khơi dậy, kiếm tìm những hướng phát triển mới của phong cách nghệ thuật Ấn tượng.

Năm 1859, theo lời khuyên của Boudin, Monet đã đến Paris và quyết tâm trở thành một họa sĩ thực thụ. Ở Paris ông đã gặp Frédéric Bazille cùng hai họa sĩ Alfred Sisley và Auguste Renoir.

Renoir cũng là người đam mê với phong cách vẽ mới, phi hàn lâm, đam mê với những sắc mầu tươi sáng và rất hứng thú với những ảnh hưởng xáo trộn mới mẻ của Monet.

Năm 1863, Renoir rời khỏi xưởng vẽ của Charles Gleyre để đến làm việc ở Louvre còn Monet lại chọn cách khác để rời khỏi Studio là cùng Bazille đến vẽ tranh ở nông thôn, đến Chailly, nơi bìa rừng Fontainebleau, gần Barbizon.

Năm 1864 Monet và Bazille lại có dịp quay lại sáng tác ở Fontainebleau và cùng đi với họ lần này còn có cả hai họa sĩ trẻ khác là Renoir và Sisley. Ở đây họ đã được tiếp cận với thế giới tự nhiên và dưới ảnh hưởng của Monet và Diaz - một họa sĩ theo học phái Barbizon - người sau này cũng trở thành bạn của Renoir, các họa sĩ đã bắt đầu say mê với mảng đề tài phong cảnh.

Quay lại Paris, đây là nơi mà Édouard Manet đã có ảnh hưởng lớn nhất đến các họa sĩ trẻ thông qua các tác phẩm của mình. Manet - tác giả của bức tranh nổi tiếng - *Người chơi đàn ghita* nhưng khi đem trưng bày ở Salon năm 1861 đã bị từ chối, là người có ảnh hưởng xuyên suốt đến các họa sĩ Ấn tượng.

Do bị những người bảo thủ với cách vẽ hàn lâm truyền thống từ chối những phong cách hội họa mới mẻ nên Monet cùng với các họa sĩ trẻ khác đã quyết định mở một phòng trưng bày riêng dành cho những tác phẩm của họ vẽ theo phong cách mới này, lấy tên là *"Phòng trưng bày của những người bị từ chối" - Salon des Refusés*. Ở đây Manet

đã trưng bày tác phẩm *Le Déjeuner sur l'Herbe - Bữa ăn trên cỏ*, một tác phẩm đã gây xôn xao dư luận.

Monet rất thích bức tranh *Bữa ăn trên cỏ* của Manet, không phải vì nó đã tạo nên một vụ scandal trong dư luận mà là vì nó nổi bật bởi cách vẽ táo bạo của tác giả.

Cuối những năm 1860, cả Monet và Renoir đều rất say sưa sáng tác những tác phẩm về cuộc sống Paris. Trong một chừng mực nào đó, những tác phẩm này đều chịu ảnh hưởng của Manet - là người đã thông qua tác phẩm *Hòa nhạc ở Tuileries* đã đưa ra câu trả lời hoàn hảo nhất cho lời kêu gọi của Baudelaire: hãy "trở thành họa sĩ của cuộc sống hiện đại". Các chủ đề sáng tác của họa phái Ấn tượng không phải là những chủ đề lịch sử, tôn giáo, thần thoại và phúng dụ như trong nghệ thuật truyền thống được trưng bày trong các Salon trước đây, mà họ hướng về để tài mô tả cuộc sống hiện đại thường ngày như: cuộc sống đô thị ở Paris, các vũ hội, nhà ga, quang cảnh bến thuyền, trường đua ngựa, các quầy bar,...

Hòa nhạc ở Tuileries là tác phẩm đầu tiên trong số những tác phẩm của Manet về mảng đề tài cuộc sống hiện đại ở thành phố và các nhân vật được ông vẽ trong tranh chính là những người thân trong gia đình, bạn bè và cả chính họa sĩ.

Édouard Manet, Hòa nhạc ở Tuileries, *Sơn dầu, 76 × 118cm, 1862*
Bảo tàng Quốc gia - London - Anh

Các họa sĩ Ấn tượng cũng thể hiện rõ trong tác phẩm của mình những ảnh hưởng của nhà nhiếp ảnh Nhật Bản - Nadar. Trong mảng đề tài về cuộc sống phố phường Paris.

cũng giống như những bức ảnh, cách bố cục người và các vật thể trong tranh được bố cục một cách ngẫu nhiên, không mang tính chặt chẽ, gò bó như trong tranh truyền thống, thường được mô tả những góc nhìn đặc biệt như quang cảnh nhìn từ trên cao, từ ban công,...và trong tranh thường chú trọng mô tả một phần quang cảnh thành phố hơn là tập trung vào một cá nhân nhân vật riêng lẻ.

+ Quá trình phát triển của chủ nghĩa Ấn tượng

Trong suốt thời gian từ trước cho đến vài năm sau cuộc chiến Pháp - Phổ, nhóm các họa sĩ Monet, Renoir và Pissaro ngày càng tiến xa hơn với mảng đề tài mô tả phong cảnh thiên nhiên.

Cơ sở của sự phát triển của chủ nghĩa Ấn tượng chính là niềm tin rằng cảm giác mà các họa sĩ có được khi sáng tác ở ngoài trời, trước thiên nhiên là vấn đề đóng vai trò quan trọng căn bản, và rằng nếu chỉ làm việc trong các xưởng vẽ mà vẽ về phong cảnh thiên nhiên thì thật ngớ ngẩn, nó sẽ làm mờ đi cảm xúc của người họa sĩ và thậm chí còn không diễn tả được một cách chân thực cảnh sắc thiên nhiên ở thời điểm mà người họa sĩ muốn diễn tả. Monet - theo Boudin - là người đầu tiên trong nhóm nhận ra được hiệu quả tuyệt vời của phương pháp sáng tác ngoài trời. Ông chính là người giới thiệu và truyền bá phương pháp sáng tác này cho các họa sĩ trẻ và cũng là nhân chứng rõ nét cho niềm tin này. Kết quả của việc sáng tác ngoài trời là Monet và các bạn của ông nhận ra rằng những gam mầu tối, ảm đạm và cả những bóng đổ mầu nâu vốn được các họa sĩ vẽ tranh theo phong cách truyền thống thường dùng thì đều không có thực trong cảnh sắc thiên nhiên thực tế. Các hoạ sĩ ấn tượng thường không sử dụng màu đen trong tranh, mà họ dùng màu lam và màu tím để thay thế. Trong nỗ lực tìm tòi cách thể hiện mới mẻ, Monet - theo mô tả của Manet - bắt đầu vẽ tranh với những gam mầu tươi sáng thay vì gam mầu tối.

Pierre Auguste Renoir, Lise, *Sơn dầu, 1867, Bảo tàng Flokwang - Essen - Đức*

Khi tiếp tục theo đuổi và đi sâu tìm hiểu về mảng đề tài thiên nhiên, Monet và Renoir đã nhận ra rằng mầu sắc bóng đổ thực tế của một đối tượng phụ thuộc vào mầu sắc của các đối tượng xung quanh nó.

Trong tác phẩm *Vườn ở Sainte Adresse (Terrasse à Sainte Adresse)* của Monet cũng như tác phẩm *Lise* của Renoir vẽ năm 1867 đã cho chúng ta thấy điều này; mặc dù phát hiện này của hai họa sĩ hoàn toàn độc lập với nhau - đây quả là sự trùng hợp thú vị.

Claude Monet, Vườn ở Sainte Adresse, *Sơn dầu, 98 × 130cm, 1867*
Bảo tàng nghệ thuật Metropolitan, New York - Mỹ

Claude Monet, Chim Ác là *(La Pie), 51 × 76cm,*
Sơn dầu, 1868 - 1869, Bảo tàng d'Orsay, Paris, Pháp

Để củng cố cho khám phá mới mẻ này, họ đã vẽ một loạt những tác phẩm mô tả cảnh tuyết phủ mùa đông - tuyết trắng không mầu quả là nền lý tưởng phản chiếu rõ ràng mầu sắc bóng đổ của các vật khác lên nó.

Trong nỗ lực cố gắng mô tả cảnh sắc thiên nhiên một cách chân thực đúng như nó cần được cảm nhận chứ không đơn thuần bằng những hiểu biết về thiên nhiên như đã từng được dạy trên lý thuyết, Monet, Renoir và những họa sĩ khác luôn cố gắng diễn đạt một cách chân thực và đầy đủ nhất những cảm nhận của họ về thiên nhiên. Họ muốn diễn tả bóng đổ một cách tự nhiên, chân thực chứ không phải sử dụng mầu bóng đổ một cách áp đặt như những lý thuyết trước đó. Họ cho rằng hội họa không chỉ mô tả một cái cây, một con đường uốn lượn, vài mái nhà mà hơn thế, cần phải biểu đạt được những ấn tượng của tự nhiên, truyền tải được đầy đủ những cảm xúc mà người họa sĩ có được khi đứng trước cảnh trí đó. Trước đây, người họa sĩ chỉ được truyền đạt lại và sau đó vẽ những cảm nhận của họa sĩ về những điều được truyền đạt lại. Còn bây giờ, người họa sĩ cần phải thoát khỏi những lý thuyết đó và cần biểu đạt được trọn vẹn và trực tiếp những ấn tượng mà bản thân cảnh sắc thiên nhiên đem lại. Và để có thể nắm bắt cảnh vật một cách chân thực, các hoạ sĩ Ấn tượng thường vẽ rất nhanh, khác hoàn toàn cách vẽ ước lệ trước đây.

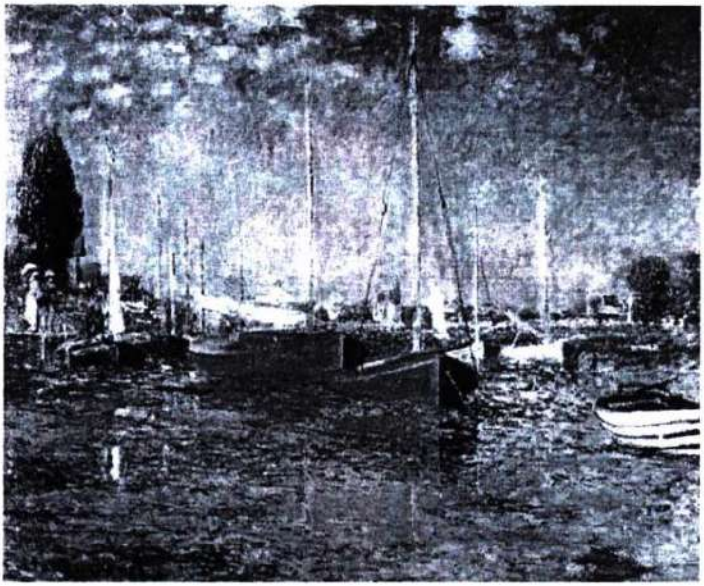
Camille Pissarro, Con đường, mùa đông, mặt trời và tuyết,
Sơn dầu, 46 × 55cm, 1869 - 1870, Bộ sưu tập của Carmen Thyssen - Bornemisza.

Khi cố gắng mô tả thiên nhiên một cách chân thực, các họa sĩ Ấn tượng cũng nhận ra rằng cách vẽ sử dụng những đường viền, đường bao để mô tả đối tượng là không thích hợp. Cũng như tuyết trắng đã cho thấy rằng bóng đổ của bản thân nó khi không có các sự vật khác là không mầu thì nước, sương mù, những bụi hoa hay những sóng cỏ bồng bềnh trong gió đã cho thấy rằng chúng là những đối tượng không có một hình dáng cụ thể. Điều này được minh chứng rõ nét qua những sáng tác của Monet và Renoir ở Argenteuil như bức *La Grenouillère* của Renoir hay hai bức *Những con thuyền đỏ ở Argenteuil* và *Cánh đồng hoa anh túc ở Argenteuil* của Monet.

Claude Monet, Cánh đồng hoa anh túc ở Argenteuil,
Sơn dầu, 50 x 65cm, 1873, Bảo tàng d'Orsay - Paris - Pháp.

Trong tác phẩm *Cánh đồng hoa anh túc ở Argenteuil* Monet mô tả cánh đồng hoa anh túc bồng bềnh trong gió cùng những lùm cây dần khuất phía chân trời mà ông chỉ dùng những mảng, vệt mầu, hoàn toàn không sử dụng đường viền. Hai nhân vật trong tranh chính là Camille vợ ông và con trai ông- Jean, được vẽ lặp lại hai lần trong tranh; và cũng như cảnh vật, các nhân vật không dùng đường viền bao mà vẫn mềm mại, cảm giác con người như hòa giữa thiên nhiên bao la.

Bức *Những con thuyền mầu đỏ ở Argenteuil* nằm trong loạt tranh Monet vẽ về những con thuyền ở Argenteuil vào đầu những năm 70. Bức tranh tả cảnh những con thuyền trên sông Argenteuil một sáng mùa hè. Với những gam mầu sáng sủa của mầu đỏ tươi, mầu xanh lam và xanh lục phối kết tạo nên một khung cảnh tươi mới, rạng rỡ trong ánh sáng ban mai mà không sử dụng bất cứ đường viền nào.



Claude Monet, Những con thuyền mầu đỏ ở Argenteuil,
Sơn dầu, 55×65cm, 1875, Bảo tàng Orangerie - Paris - Pháp

Hơn thế nữa, trong khi tìm tòi phương cách mô tả bóng phản chiếu của các sự vật qua mặt nước lăn tăn sóng, các họa sĩ Ấn tượng lại sáng tạo ra cách vẽ sử dụng những nét bút vắn, giống như những "nhát" cọ trên tranh để mô tả sự biến động của bóng phản chiếu trên sóng nước, bằng cách sử dụng những nét bút nhỏ và đan xen các vệt mầu nguyên chất cạnh nhau cho phép các họa sĩ sáng tạo nên những bức tranh rực rỡ, sinh động. Sử dụng sự tác động lẫn nhau giữa những nét mầu khác nhau khi chúng được phối hợp xen kẽ trên tranh tạo nên sự mô tả một cách chân thực và sống động cảnh sắc thiên nhiên. Với cách vẽ này các họa sĩ không chỉ diễn đạt được bản thân chủ thể mà còn diễn tả được trong tranh sắc thái và không khí của khung cảnh xung quanh chủ thể. Bằng cách ấy đã khiến cho những sáng tác của họ có một sự thống nhất, không phụ thuộc vào bố cục tranh.

Kỹ thuật vẽ mới mà Renoir và Monet tìm ra đã nhanh chóng được giới họa sĩ bạn bè đánh giá cao. Sau khi Pissarro gặp và cùng làm việc với Monet ở London trong suốt thời kỳ chiến tranh, tác phẩm của ông như: *Lower Norwood, London, Hiệu quả của tuyết, Lối vào vùng Loisin, Ngôi làng gần Pontoise* và *Những mái ngói đỏ* cho thấy họ đều chịu ảnh hưởng rõ rệt của Monet, mặc dù vẫn giữ được phong cách về cấu trúc và về cách sử dụng những mảng mầu đặc trưng của Pissarro.

Camille Pissarro, Những mái ngói đỏ,
Sơn dầu, 54,5 ×65,6 cm, 1877, Bảo tàng d'Orsay, Paris, Pháp

Berthe Morisot, Trong vườn ở Maurecourt, *Sơn dầu,*
54 ×65cm, 1880 - 1884, Bảo tàng Nghệ thuật - Toledo - OH - Mỹ

Alfred Sisley và Berthe Morisot cũng là những họa sĩ chuyển từ trường phái của Corot sang theo phong cách Ấn tượng, có thể thấy qua các tác phẩm *L'Ile de Grande Jatte* và *Con đường nhìn từ Chemin de Sèvres* của Sisley và *Cánh đồng ngô* hay *Trong vườn ở Maurecourt* của Morisot; ngay cả Manet cũng ít nhiều chịu ảnh hưởng của phong cách vẽ này khi ông ghé thăm và cùng sáng tác với Monet ở Argenteuil năm 1874.

Có thể thấy các họa sĩ Ấn tượng đã chống lại những quy luật vẽ thông thường, họ chia cắt mầu sắc thành những mảng mầu nguyên chất, không sử dụng bảng pha mầu và những gam màu đóng vai trò trung gian chuyển tiếp mà họ muốn thông qua hiệu quả thị giác khi tiếp nhận hình ảnh, mầu sắc trong tranh để mô tả các hình ảnh, các khoảnh khắc.

Song việc chống lại những công thức cũ trong hội họa hàn lâm của trường phái Ấn tượng đã không làm hài lòng giai cấp tư sản đang lung lay bởi các rối ren chính trị; các tác phẩm của các nhà Ấn tượng lúc đầu hầu như không được chấp nhận.

• Những cuộc triển lãm của các họa sĩ Ấn tượng

Vào đầu những năm 70 của thế kỷ XIX, xu hướng chung là công chúng chỉ đón nhận và mua các tác phẩm tranh của những họa sĩ tên tuổi, trong khi các họa sĩ Ấn tượng lại đều còn rất trẻ cả về tuổi nghề và tuổi đời - hầu hết họ đều ở độ tuổi 30. Ngoài ra, vào những năm 1869 - 1870, hội đồng giám khảo của Salon triển lãm lại chỉ lựa chọn triển lãm những tác phẩm của các họa sĩ đã từng được trưng bày tranh ở đây. Trong khi tính đến năm 1870, chỉ có Monet và Cézanne là hai họa sĩ đã có ít nhất một tác phẩm được trưng bày ở Salon. Thêm vào đó, khuynh hướng của hội đồng giám khảo là vẫn giữ quan điểm thủ cựu với cách vẽ hàn lâm truyền thống và phản ứng mạnh mẽ trước mọi sự cấp tiến trong hội họa. Vì vậy các hoạ sĩ họa sĩ Ấn tượng đã phải đương đầu với rất nhiều khó khăn.

Triển lãm mang tên "Triển lãm những tác phẩm theo phong cách hiện thực" của Courbet tổ chức trong đợt triển lãm năm 1855 và triển lãm cá nhân của Monet năm 1867 đã đưa đến cho Monet ý tưởng tổ chức một triển lãm riêng các tác phẩm sáng tác theo phong cách này. Trong bài trả lời phỏng vấn của nhà báo Paul Alexis, xuất bản năm 1873, ông đã lại đề cập lại ý tưởng này và đã được những người bạn họa sĩ khác hưởng ứng. Một nhóm các họa sĩ gồm: Monet, Renoir, Sisley, Degas, Morisot và Pissarro đã quyết định tổ chức một triển lãm chung những tác phẩm vẽ theo phong cách mới dưới sự giúp đỡ của một nhà nhiếp ảnh người Nhật là Nadar. Degas nhận ra rằng để tăng thêm uy tín cho nhóm họa sĩ trẻ này với phong cách vẽ tranh phong cảnh mới với những đột phá mang tính cách mạng trong hội họa, họ cũng cần nâng tuổi đời trung bình của nhóm và họ đã mời Cézanne và Manet tham gia nhóm. Manet là họa sĩ có ảnh hưởng rất nhiều đến phong cách vẽ của các họa sĩ Ấn tượng, ông rất quan tâm đến sự thành công của triển lãm của nhóm Ấn tượng năm 1873 và cũng là người thừa nhận giá trị của phong cách vẽ mới nhưng lại từ chối tham gia nhóm những họa sĩ Ấn tượng.

Và triển lãm đầu tiên của các họa sĩ Ấn tượng được tổ chức vào ngày 15/4/1874, tại phòng triển lãm của nhà nhiếp ảnh Nadar ở số 35 đại lộ Capucunes ở Paris. Trong số các tác phẩm trưng bày có bức *Ấn tượng: Mặt trời mọc* của Monet vẽ cảnh mặt trời mọc trên bến cảng La Harve trong một buổi sáng sương mù.

Claude Monet, Ấn tượng: Mặt trời mọc, *Sơn dầu, 48×63cm, 1873*
Bảo tàng Marmottan - Paris - Pháp

Các nhà phê bình nghệ thuật đã nắm ngay lấy tiêu đề của bức tranh để bình về cuộc triển lãm này. Ví dụ như Castangary đã viết: "Nếu muốn mô tả, biểu đạt những tác phẩm này bằng một từ để biểu đạt được đầy đủ những nỗ lực của những họa sĩ trẻ này thì chỉ có thể là thuật ngữ *Ấn tượng*" . Eugène Boudin thì dùng thuật ngữ "Ấn tượng" để nói về cách vẽ mới mà những họa sĩ trẻ như Claude Monet gọi là Ấn tượng vì "Tất cả mọi thứ đều được vẽ một cách trực tiếp ngay trước cảnh quan, điều đó đã tạo nên sự mạnh mẽ, sống động và rực rỡ cho tác phẩm - những hiệu quả chỉ có thể đạt được khi các họa sĩ sáng tác trước thiên nhiên, đó cũng là những điều không bao giờ có ở những tác phẩm sáng tác trong các xưởng vẽ". Và sau này họ đã được gọi là *những họa sĩ Ấn tượng*, những người không chỉ mô tả lại vẻ đẹp của thiên nhiên mà còn biểu đạt được qua tranh những cảm xúc mà phong cảnh đó đã đem lại.

Cái mà những họa sĩ trẻ này đã đạt được đó là tái hiện lại một cách đầy đủ và chân thực những cảm nhận thị giác mãnh liệt mà đôi mắt người họa sĩ thu nhận được khi đứng

trước thiên nhiên. Họ tìm cách sử dụng những ngôn ngữ của mầu sắc để mô tả chính xác nhất những hiệu quả của ánh sáng chiếu trên các đối tượng được vẽ.

Tuy nhiên hầu hết các nhà phê bình khác lại bầy tỏ thái độ thiếu thiện chí hơn, họ có xu hướng bài xích, phủ nhận cuộc triển lãm này, xem thường những nỗ lực trong việc tìm tòi một hướng đi mới của các họa sĩ trẻ, và thuật ngữ "Ấn tượng" lại được họ sử dụng để châm biếm phong cách vẽ được họ cho là "mờ ảo" và "dang dở" này. Leroy - một nhà phê bình nghệ thuật sau khi xem triển lãm đầu tiên này còn nhận xét: "Nếu so sánh với những tác phẩm hội họa hàn lâm truyền thống với nội dung nghiêm túc, bố cục chặt chẽ và được thể hiện một cách chau chuốt, tỉ mỉ thì những tác phẩm hội họa theo phong cách mới này giống như những bản phác thảo hay những bức tranh còn dang dở".

Với những người theo quan điểm thủ cựu này thì cách sử dụng màu sắc táo bạo, mới mẻ của những họa sĩ trẻ đã không nhận được sự ủng hộ. Nhưng họ lại không thể ngờ được rằng, sau này chính thuật ngữ "Ấn tượng" mà họ dùng với mục đích châm biếm đó lại trở thành tên gọi chính thức của một trào lưu nghệ thuật mới mà những giá trị nghệ thuật của nó sau này đã được cả thế giới công nhận.

Ở triển lãm năm 1874 này chỉ có một số ít người đến xem triển lãm và số người mua các tác phẩm thậm chí còn ít hơn. Các họa sĩ Ấn tượng trẻ tuổi đã thất bại về mặt tài chính trong lần triển lãm đầu tiên; khi triển lãm kết thúc họ phải đối mặt với một khoản nợ lớn. Những họa sĩ còn phải lo thêm gánh nặng gia đình như Monet và Pissarro thậm chí còn không đủ tiền để mua mầu và vải vẽ. Nhưng dù sao họ vẫn tiếp tục con đường hội họa của mình.

Monet say sưa với việc diễn tả trong tranh những hiệu quả phức tạp và luôn biến đổi của ánh sáng trên mặt nước hay trên cánh đồng, hoặc ánh sáng qua làn hơi nước của đầu máy xe lửa... Còn Renoir, ngoài mảng tranh về phong cảnh ông cũng tìm thấy hứng thú trong việc vẽ đề tài mô tả cuộc sống phồn hoa của giới thượng lưu trong xã hội Paris, như tác phẩm: *Khiêu vũ ở Moulin dela Galette* và *Chiếc đu*.

Pissarro lại say mê với việc mô tả sự thay đổi cảnh sắc giữa các mùa ở nông thôn quanh vùng Pontoise thể hiện qua những tác phẩm như *Ngôi làng ở gần Pontoise, Vụ mùa ở Montfoucault, Vườn rau và cây ăn quả trong mùa trổ hoa* và *Những mái ngói đỏ*. Sisley lại say mê với những phong cảnh tao nhã, thơ mộng nhất trong số những họa sĩ Ấn tượng vẽ phong cảnh, với một số tác phẩm như *Cảng biển Marly* và *Tuyết ở Louveciennes*.

Nhưng trên hết là các họa sĩ vẫn tiếp tục tổ chức triển lãm, đó là triển lãm lần 2 của nhóm vào năm 1876. Đến triển lãm lần 3 vào năm 1877 muốn nhấn mạnh sự độc lập và hướng đi mới mẻ của những họa sĩ Ấn tượng nên đã được lấy tên là "Triển lãm của những họa sĩ độc lập". Cả hai lần triển lãm này đều được tổ chức ở phòng triển lãm của Paul Durrand-Ruel ở đại lộ Rue le Peletier.

Camille Pissarro, Vườn rau và cây ăn quả trong mùa trổ hoa

Khá nhiều những nhà phê bình nghệ thuật, và phần lớn họ là những người bạn của các họa sĩ Ấn tượng, đã bình luận về những chuyển biến mới của nhóm họa sĩ này. Họ thường tụ tập ở quán cà phê Guerbois - một nơi được ưa thích. Trong số đó có Edmond Duranty, người đã xuất bản cuốn "La Nouvelle Peinture" - là tác phẩm đầu tiên chuyên về Hội họa Ấn tượng, được xuất bản khi diễn ra triển lãm lần 2 của nhóm Ấn tượng; Georges Rivière, người đã viết bài báo "L'Impressioniste" trong đợt triển lãm lần thứ 3 và Émile Zola - một ngòi bút hiện thực nổi tiếng và cũng là bạn thân của Cézanne hồi trẻ. Nhưng mặt khác các họa sĩ Ấn tượng cũng phải hứng chịu nhiều sự phản đối mạnh mẽ của các nhà phê bình nghệ thuật khác cũng như sự chế nhạo của công chúng. Albert Wolf - một nhà phê bình nghệ thuật thường xuyên so sánh tác phẩm của các họa sĩ Ấn tượng như là những bức tranh do một con khỉ dùng mầu vẽ nên. Bài bình của ông trong triển lãm lần 2 của nhóm Ấn tượng thậm chí còn mỉa mai hơn, ông đã mô tả như là: "triển lãm của 5 hay 6 kẻ mất trí", những kẻ điên "với vải, mầu và cọ vẽ trong tay", vẽ một cách "nghuệch ngoạc, tuỳ tiện". Émile Porcheron cũng chẳng thiện chí gì hơn, đã viết: "Họa sĩ Ấn tượng là cái gì? Với chúng ta họa sĩ Ấn tượng là người không hề biết tại sao lại tự thần thánh hóa chính bản thân để được ngưỡng mộ trong nghệ thuật, trong khi thực chất chỉ là kẻ không chút tài năng và cần được đào tạo để hướng tới những giá trị nghệ thuật đích thực - là nghệ thuật hàn lâm truyền thống". Thậm chí cho đến tận năm 1894, vẫn còn có những quan điểm bảo thủ bày tỏ sự tức giận đối với các tác phẩm hội

họa Ấn tượng khi họa sĩ già Gérome vẫn còn dùng từ "rác rưởi" để nói về bộ sưu tập tranh thuộc trường phái Ấn tượng mà Gustave Caillebotte di chúc để lại cho nước Pháp.

Dù sao thì tất cả những búa rìu của dư luận vẫn không làm giảm đi nhiệt huyết của các họa sĩ trẻ. Trong những triển lãm tiếp theo của nhóm Ấn tượng vào các năm 1879, 1880, 1881, 1882, 1886, số lượng tranh bán được nhiều hơn và họ đã có những thành công nhất định về mặt tài chính.

Trong số ít những người ủng hộ cho trào lưu nghệ thuật mới có nhiều người đã góp phần không nhỏ trong việc ủng hộ các họa sĩ sáng tác đó là những nhà sưu tầm tranh như Victor Chequet, Gustave Caillebotte - đồng thời cũng là một họa sĩ nổi tiếng, bác sĩ Gachet, Gorges Petit và đặc biệt là Paul Durand-Ruel. Durand-Ruel là nhà buôn tranh duy nhất thường xuyên ủng hộ và mua các tác phẩm của nhóm Ấn tượng. Durand-Ruel quen với Monet thông qua Daubingy trong thời kỳ diễn ra cuộc chiến Pháp - Phổ; và thông qua Monet ông quen biết cả Pissarro, Renoir, Degas và Sisley. Durand-Ruel đã mua hầu hết các tác phẩm của các họa sĩ Ấn tượng và tìm cách bán chúng ở London, Paris. Ông giống như nhà bảo trợ cho các họa sĩ Ấn tượng, và ông chính là người cho họ mượn phòng trưng bày tranh của mình để tổ chức triển lãm lần 2 vào năm 1876. Tuy nhiên cuộc khủng hoảng kinh tế tại Pháp năm 1874 - 1880 đã khiến cho Durand-Ruel dần dần khánh kiệt và sau đó ông không thể tiếp tục mua tranh của các họa sĩ Ấn tượng được nữa.

Tuy nhiên thông qua các triển lãm của mình nhóm họa sĩ Ấn tượng cũng đã khẳng định được giá trị nghệ thuật của phong cách vẽ mới, chứng tỏ rằng hội họa giống như một sự khám phá. Và sau những cuộc triển lãm này các họa sĩ Ấn tượng cũng đã tạo được tiếng tăm nhất định cho mình. Pissarro còn nói: "Triển lãm của chúng ta đã thành công, cho dù những nhà phê bình cố bôi xấu chúng ta, kết tội chúng ta không nghiên cứu hội họa truyền thống".

Ngày nay khi những giá trị đích thực của Hội họa Ấn tượng đã được thừa nhận và tìm được chỗ đứng xứng đáng, chúng ta rất khó có thể hình dung tại sao vào những năm nó ra đời lại phải hứng chịu nhiều sự chống đối đầy khó khăn như vậy. Bởi ít có những nhà phê bình nào như Armand Silvestre, ngay sau khi xem xong triển lãm đầu tiên của nhóm Ấn tượng đã nhận ra ngay được những giá trị nghệ thuật lớn lao của phong cách vẽ táo bạo này, ông đã bình luận rằng: Trong các bức tranh của những họa sĩ này: "Mọi vật đều như hân hoan, rộn rã, trong sáng, như không khí của mùa xuân; những đêm vàng hay những cây táo nở rộ hoa... Tranh của họ như cánh cửa mở ra một vùng nông thôn tươi sáng với một cuộc sống rộn ràng, tươi đẹp" - đó cũng chính là những giá trị đã làm cho các tác phẩm hội họa Ấn tượng trở nên nổi tiếng trong thời đại ngày nay. Điều này cũng chính là quan điểm mà Renoir đã kêu gọi: "Cuộc sống xung quanh đã có quá nhiều điều chưa hoàn thiện rồi. Vậy thì tại sao hội hoạ lại không vươn tới những điều hoàn thiện và

đẹp dẽ". Tất nhiên những giá trị nghệ thuật đó cũng một phần còn do những kỹ thuật vẽ cũng như những đề tài được thể hiện rất mới mẻ mang lại.

• Những năm tháng cuối của Trào lưu Hội họa Ấn tượng

Sau triển lãm chung lần thứ 8 của nhóm Ấn tượng vào năm 1886, nhiều họa sĩ trong nhóm đã tự đặt cho mình câu hỏi về hướng phát triển tiếp theo của chủ nghĩa Ấn tượng. Các họa sĩ trẻ đã dần cảm thấy áp lực từ bài phê bình của Castangary ở triển lãm đầu tiên của họ: "Nhiều năm trước nhóm họa sĩ Boulevard des Capucines cũng đã bị tan rã. Nếu như có những đề tài được cho là phù hợp với phong cách hội họa Ấn tượng thì cũng sẽ có những đề tài không phù hợp". Ông ngụ ý rằng những họa sĩ tài năng thực sự của nhóm Ấn tượng đến một lúc nào đó tìm ra những phương pháp sáng tác mới, sáng tác nên những tác phẩm hoàn hảo, vượt lên những họa sĩ khác và có thể sẽ rời bỏ trường phái này. Mặt khác cộng thêm những bất đồng nảy sinh giữa các cá nhân trong nhóm cũng là lý do làm cho nhóm họa sĩ Ấn tượng không còn được gắn bó như trước. Và đúng như lời tiên đoán của Castangary, đến năm 1883, Degas, Renoir, Seurat, Gauguin và Cézanne không muốn tiếp tục với phong cách vẽ của "Chủ nghĩa Ấn tượng đơn thuần", họ muốn tìm ra những hướng đi mới, với những cách thể hiện mầu sắc mới cũng như tìm tòi những lý thuyết hội họa mới về mầu sắc cũng như hình ảnh, bố cục tranh. Renoir cảm thấy rằng ông không biết nên vẽ tiếp như thế nào nữa và quyết định rời bỏ phong cách Ấn tượng để tìm tòi một phong cách vẽ mới sử dụng nhiều đường nét hơn là những mảng mầu sắc. Pissarro cũng bắt đầu lo lắng và cảm thấy bế tắc về cách vẽ mạnh bạo, không chau chuốt mà ông đã lựa chọn. Trong khi Seurat bắt đầu gắn bó với chủ nghĩa Phân cắt (Divisionism) và Cézanne thì hướng về chủ nghĩa Lập thể (Cubism) thì rất nhiều họa sĩ Ấn tượng khác trong đó có Monet, Pissarro, Sisley vẫn trung thành với chủ nghĩa Ấn tượng; nhưng họ không dừng ở đó mà tiếp tục tìm tòi sáng tạo ra những cách vẽ mới tươi tắn, sống động hơn trong nhiều năm sau triển lãm chung cuối cùng của nhóm Ấn tượng. Monet, trong một lá thư viết cho Durard-Ruel đã nói: "Tôi ngày càng khó để tự hài lòng về bản thân mình và bắt đầu hoài nghi liệu có phải những gì mà tôi đang làm không tốt hơn mà thậm chí còn tệ hơn những tác phẩm trước đó" nhưng rồi ông lại viết: "Nhưng lý do đơn giản có lẽ là tôi đang phải vẽ những đề tài khó hơn rất nhiều so với những đề tài đơn giản mà tôi vẽ trước đây". Và quả thực trong những năm tháng cuối đời, Monet đã sáng tác nên những tác phẩm tuyệt vời nhất và sống động nhất với những loạt tranh theo đuổi sự lung linh của ánh sáng theo từng khoảnh khắc.

Trải qua nhiều khó khăn, thăng trầm nhưng Trào lưu hội họa Ấn tượng chính là nền tảng cho sự phát triển của hội họa cuối thế kỷ XIX ở Pháp. Với phương pháp sáng tác trực tiếp ngoài trời cùng những mô tả chân thực qua cảm thụ thị giác của người họa sĩ và những sáng tạo táo bạo trong cách diễn tả ánh sáng và phối kết màu sắc tạo nên những khuyến khích mạnh mẽ cho các họa sĩ thế hệ tiếp theo.

2. NHỮNG HỌA SĨ ẤN TƯỢNG TIÊU BIỂU

• Édouard Manet (1832 - 1883)

Édouard Manet sinh ngày 23/11/1832 ở Paris, trong một gia đình tư sản rất bảo thủ, bố ông là August Manet, nhân viên Bộ Tư pháp, còn mẹ ông là Eugénie Désirée Fournier vốn là con gái của một nhà ngoại giao. Chính bác ông - Edmond Édouard Fournier là thầy dạy vẽ đầu tiên, người hướng Manet đi theo con đường hội họa.

Năm 1484 Manet từ chối theo học Luật và nhập ngũ để được huấn luyện trở thành lính hải quân trên một con tàu của quân đội Pháp trên đường sáng Brazil. Nhưng ông đã không qua được kỳ kiểm tra của Hải quân vào tháng 4/1849 nên sau đó ông quyết định quay lại Paris và chuyên tâm vào nghiệp vẽ. Manet đã tới học việc tại xưởng họa của Thomas Couture - một họa sĩ cung đình - trong suốt 6 năm từ 1850 - 1856. Đến năm 1856 ông quyết định thôi học do chống đối lại cách giảng dạy và học tập ở xưởng của Thomas Couture. Sau đó Manet đi du lịch vòng quanh châu Âu.

Sau khi dừng chân ở Đức, Hà Lan, Italia để học hỏi những bậc thầy về hội hoạ đi trước, cuối cùng Manet đã tìm được câu trả lời cho câu hỏi và khát vọng thể hiện được ánh sáng và sự sống động của phong cảnh thiên nhiên qua tranh của các hoạ sĩ bậc thầy là Titian, Velasquez và Goya được trưng bày ở bảo tàng Louvre. Dưới ảnh hưởng của những họa sĩ này và ảnh hưởng của Courbet - một họa sĩ Pháp theo trường phái Hiện thực, Manet đã thực sự say mê với kỹ thuật vẽ mới, một cách vẽ có những nguyên tắc vẽ và lối thể hiện mới mẻ, hiện đại.

Năm 1861 bức họa *Ca sĩ Tây Ban Nha* của ông được trưng bày và đánh giá cao tại triển lãm. Với tác phẩm này ông là họa sĩ trẻ đầu tiên - ở tuổi 29 - được coi như người phát ngôn của một thế hệ hoạ sĩ trẻ muốn tìm ra hướng đi mới, hoàn toàn độc lập với phong cách hội họa hàn lâm truyền thống.

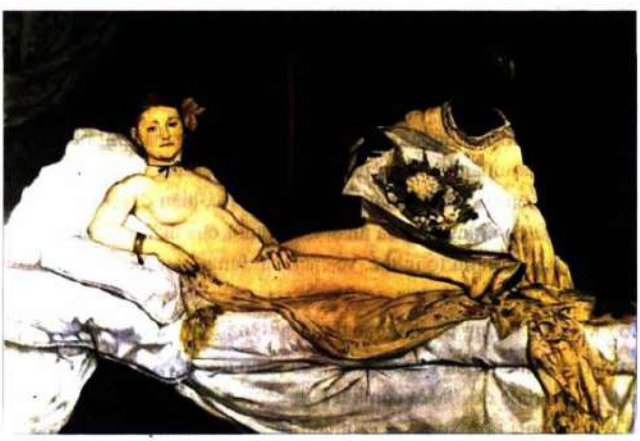
Nhưng đến năm 1863, tác phẩm *Bữa ăn trên cỏ (Le Déjeuner sur l'Herbe)* lại vấp phải sự phản đối gay gắt trong công chúng và bị từ chối trưng bày ở phòng triển lãm chính. Bức tranh mô tả một cuộc dã ngoại ngoài trời, trong đó hai nhân vật nữ được vẽ gần như khỏa thân bên cạnh hai nhân vật nam được vẽ trong bộ trang phục sang trọng. Các nhà phê bình đã buộc tội ông sử dụng một cách hư cấu quá hiện đại, không nhượng bộ với chủ nghĩa hàn lâm và cho rằng ông đã nhấn mạnh một chủ đề không hề quan trọng. Ông còn bị chỉ trích về cả cái nhìn tổng thể, về cách sử dụng mầu sắc cũng như sự tự do thái quá trong khi vẽ.

Năm 1865 Manet đã công bố một bức tranh có tên là *Olympia*.

Tác phẩm này thậm chí còn gây ra những sự phản đối trong công chúng mạnh hơn cả bức *Bữa ăn trên cỏ* trước đó. "Một con khỉ làm bằng cao su Ấn Độ với đường viền ngoài mầu đen", "Ả bích vừa tắm xong"... và nhiều lời châm biếm gay gắt khác là những tên gọi thiếu thiện chí mà người ta đặt cho bức tranh. Sự phản đối còn mạnh đến nỗi nó làm

giảm hẳn khuynh hướng vẽ tranh khỏa thân bấy giờ, và cuối cùng bức tranh đã được giữ lại để tránh sự chỉ trích của những kẻ quá khích. Thực ra tác phẩm này được Manet lấy cảm hứng từ bức tranh *Olympia* của danh họa thời Phục hưng là Titian nhưng vẽ theo phong cách hiện đại; tuy nhiên vẫn thấy rõ nét đẹp cổ điển vẫn còn ảnh hưởng nhiều trong tác phẩm.

Édouard Manet, Bữa ăn trên cỏ, *Sơn dầu, 1863*



Édouard Manet, Olympia, *Sơn dầu, 1865 Bảo tàng d'Orsay, Paris, Pháp.*

Thực sự thì Manet chưa bao giờ sáng tác một tác phẩm nào theo đúng phong cách Ấn tượng; cách sử dụng mầu sắc để diễn tả hiệu quả của ánh sáng và hình thể trong tranh của Manet và các họa sĩ Ấn tượng cũng có những điểm khác nhau. Phong cách nghệ thuật mà Manet muốn nhấn mạnh trong các tác phẩm của mình là "không có một đường thẳng nào trong thế giới tự nhiên" và ông thường nhấn mạnh đường viền của các đối tượng được miêu tả trong tranh. Nhưng Manet được coi như người đi đầu của hội họa hiện đại và là họa sĩ có nhiều ảnh hưởng đến các họa sĩ Ấn tượng, đặc biệt là cách sử dụng mầu sắc cũng như cách thay đổi màu sắc trong tranh. Ông giao du với nhiều họa sĩ Ấn tượng tiêu biểu như: Monet, Berthe Morisot - người sau này trở thành em dâu ông, Edgar Degas,.... Mặc dù không tham gia nhóm nhưng Manet vẫn được các họa sĩ Ấn tượng coi như người anh cả. Ảnh hưởng của Manet đến nhóm Ấn tượng là rất rõ ràng nhưng chính Manet cũng bị ảnh hưởng bởi phương pháp vẽ ngoài trời của Monet, đặc biệt trong lần cùng Monet sáng tác ở Argenteuil năm 1874.

Édouard Manet, Le Bon Bock,
Sơn dầu, 94×83cm, 1873,
Bảo tàng nghệ thuật Philadelphia, Mỹ

Trong cuộc chiến Pháp - Phổ, Manet tham gia quân đội, ông ở cùng đơn vị với Edgar Degas. Đến tháng 5-1871 Manet mới quay trở về Paris, nhưng lúc này xưởng vẽ của ông chỉ còn là một đống đổ nát. Nhưng Manet vẫn tiếp tục theo đuổi đam mê hội họa của mình. Từ đây cho đến cuối đời Manet liên tục sáng tác và đạt được nhiều thành công.

Năm 1873, tác phẩm *"Le Bon Bock"* được Manet công bố và được đánh giá cao.

Năm 1881 Manet lại dành được huy chương lần thứ hai với hai tác phẩm *Chân dung Henri Pertuiset - người săn sư tử* và *Chân dung Rochefort;* cũng trong năm này ông đã được Chính phủ trao tặng huân chương Bắc đẩu bội tinh.

Năm 1882, ông tổ chức triển lãm lần cuối cùng, trong đó có hai bức nổi tiếng nhất là *Mùa xuân* và *Quầy bar ở Les Folies - Bergère.*

Ngày 30/4/1883 Manet qua đời sau suốt năm năm liền ngã bệnh.

Édouard Manet, Mùa Xuân,
Sơn dầu, 91 ×66cm, 1882

Édouard Manet, Chân dung Henri Pertuiset - người săn sư tử,
Sơn dầu, 1881, Bảo tàng Nghệ thuật, Sao Paolo

Édouard Manet, Quầy bar ở Les Folies - Bergère", *Sơn dầu, 83× 94cm*
1881-1882, Bảo tàng Courtauld, London

• **Claude Monet**

Monet tên đầy đủ là Claude Oscar Monet, sinh ngày 14/11/1840 ở Paris nhưng phần lớn thời thơ ấu của ông lớn lên ở Le Havre thuộc Normandy - Pháp.

Những năm đầu theo hội họa, Monet học vẽ tranh biếm họa, các tác phẩm của ông được bày bán ở cửa hàng khung tranh.

Năm 1858 Monet đã được gặp Eugène Boudin - một họa sĩ giả chuyên vẽ tranh về phong cảnh biển. Mặc dù không thực sự yêu thích những tác phẩm của người họa sĩ này nhưng ông vẫn nhận lời mời của Boudin, rời bỏ dòng tranh biếm họa để đi vẽ ký họa ở nông thôn. Đó là một miền quê mà sau này ông đã kể lại là: "Cuối cùng tôi đã thực sự được mở rộng tầm mắt và thực sự hiểu thấu đáo về thiên nhiên: tôi đã học được cách yêu thiên nhiên".

Claude Monet (1840 - 1926)

Năm 1859, theo lời khuyên của Boudin, Monet đã đến Paris và quyết tâm trở thành một họa sĩ thực thụ.

Năm 1860 ông tham gia quân dịch theo quy định nghĩa vụ quân sự của quân đội Pháp và tới Algeria, ở đây ông nhận thấy chính là nơi "chứa đựng trong nó mầm mống cho những nghiên cứu của ông trong tương lai". Đến năm 1862 Monet bị ốm và phải rời khỏi quân ngũ. Mùa hè năm đó ông trở về quê nhà ở Le Harve, và cũng chính ở đây ông đã gặp Johan Barthold Jongkind - một họa sĩ người Hà Lan. Monet đã nói: Johan Barthold Jongkind đã giúp ông tìm thấy mục đích của cuộc sống, và đây cũng chính là con người mà ông suốt đời mang ơn vì đã dạy ông cách nhìn nhận thế giới tự nhiên. Quả thực trong những bức tranh về phong cảnh quê hương hay cảnh biển mà Monet sáng tác trong những năm 1860, ta có thể thấy rất rõ ảnh hưởng của Jongkin đến phong cách của Monet.

Trở thành một hoạ sĩ thực thụ không chỉ là niềm đam mê của Monet mà cũng là nguyện vọng của cha ông đối với con trai. Monet đã tới học trong xưởng vẽ của người họa sĩ già nhân hậu Charles Gleyre. Tại xưởng vẽ này ông đã gặp Frédéric Bazille - một người trẻ tuổi và giầu có đến từ miền nam nước Pháp, ông cũng gặp cả hai họa sĩ sau này cũng là những trụ cột của phái Ấn tượng là Alfred Sisley và Auguste Renoir. Từ đây Monet lã dành hầu hết thời gian của mình để sống và làm việc ở Paris.

Năm 1863 Monet rời khỏi xưởng vẽ của Gleyre để cùng với Bazille về vùng nông thôn vẽ tranh. Ông bắt đầu say mê với việc sáng tác trực tiếp ngoài trời, ông có niềm đam mê sâu sắc và niềm tin mạnh mẽ rằng đây chính là phương pháp để có thể thể hiện

phong cảnh tự nhiên một cách chân thực và sống động nhất và thông qua các tác phẩm của mình, ông đã truyền niềm say mê ấy cho tất cả các họa sĩ trẻ khác.

Tác phẩm *Các quý bà trong vườn (Women in the Gadern)* cũng là một trong số những tác phẩm đầu tiên được Monet vẽ theo khổ lớn, những nhân vật trong tranh được vẽ với kích thước bằng người thật. Mặc dù tác phẩm này của Monet đã không thành công trong việc mô tả các nhân vật, những người phụ nữ được mô tả có cảm giác không hòa nhập với thiên nhiên, mà giống như những hình nộm; nhưng ông đã thành công trong việc mô tả những vệt sáng lung linh trong vườn, phản chiếu trên trang phục và ngời lên trên những khuôn mặt, đồng thời còn được nhấn mạnh bằng những bóng đổ đan xen. Hiệu quả ánh sáng trong tranh là không thể phủ nhận.

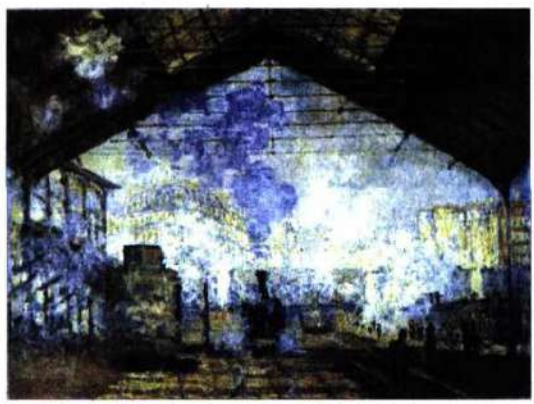
Claude Monet, Các quý bà trong vườn, *Sơn dầu, 1866.*
Bảo tàng d'Orsay, Paris, Pháp

Monet đã nói kinh nghiệm sáng tác của mình là phải sáng tác trực tiếp ngoài trời và phải vẽ thật nhanh để nắm bắt đúng hiệu quả của ánh sáng. Ông cũng nói rằng không bao giờ vẽ một cảnh vật lâu quá hai tiếng mỗi ngày vì ánh sáng luôn biến đổi, chỉ có thể thể hiện một cách chân thực nhất khi vẽ ở đúng thời điểm đó mà thôi. Cách sử dụng mầu sắc của ông ngày càng táo bạo và ông đã nhanh chóng gặt hái được những thành công trong sự nghiệp sáng tác. Đề tài sáng tác của ông rất đa dạng với các tác phẩm tranh phong cảnh các vùng nông thôn, vùng biển, và các đề tài về cuộc sống đa dạng muôn mầu của người dân Paris, đặc biệt là về tầng lớp trung lưu.

Năm 1874 ông cùng một số họa sĩ khác lập nên nhóm riêng có chung lý tưởng sáng tác theo phong cách mới và họ tự gọi mình là "những họa sĩ độc lập" để nhấn mạnh một cách vẽ hoàn toàn khác phong cách vẽ theo kiểu hàn lâm truyền thống. Trong số 8 triển lãm của nhóm Ấn tượng thì Monet chỉ tham gia triển lãm lần đầu tiên vào năm 1874 và triển lãm lần thứ ba năm 1877 tuy nhiên ông vẫn được coi như người anh cả của nhóm Ấn tượng.

Claude Monet, Cây cầu ở Argenteuil, *60 × 80cm, Sơn dầu, 1874. Bảo tàng d'Orsay, Paris, Pháp*

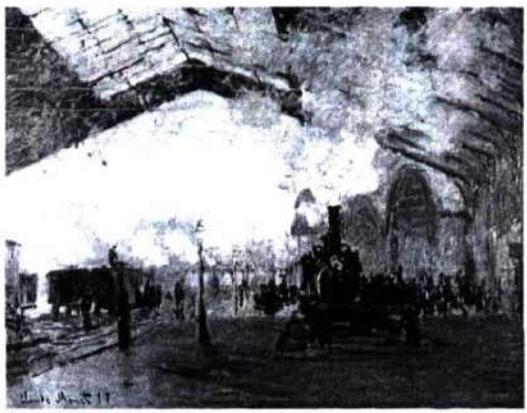
Đầu năm 1877 Monet đã vẽ 12 bức họa về nhà ga Saint Lazare, trong đó 7 bức được ông trưng bày tại triển lãm lần 3 của nhóm Ấn tượng. Ông đã chọn khung cảnh nhà ga với các đường nét kiến trúc hiện đại của mái vòm cùng những cỗ xe lửa nặng nề; những "ấn tượng" được ông ghi nhận lại qua khung ảnh đám đông chờ đợi trong lúc các đầu máy phun khói còn các toa xe đường như đang di chuyển. Ông dùng mầu xanh lam xám để thể hiện hình ảnh làn hơi nước trên nền trời sáng, phương pháp này đã tạo nên hiệu ứng sáng tối rõ rệt. Trong các tác phẩm tranh của mình, Monet thường sử dụng hai mầu xanh French ultramarine và viridian kết hợp với mầu đỏ red-lake để tạo nên những mảng bóng đổ tối



Claude Monet, Nhà ga Saint - Lazare, Paris, *Sơn dầu, 75 × 104cm, 1887, Bảo tàng d'Orsay, Paris, Pháp*

mầu chứ không dùng bóng nâu đen như hội họa hàn lâm. Trong loạt tranh 12 bức vẽ về nhà ga St Lazare được ông vẽ trong cùng thời điểm nhưng được ông thử nghiệm với nhiều cách vẽ khác nhau, từ cách thể hiện ánh sáng, bố cục, cũng như góc độ khác nhau. Có thể thấy rõ điều này qua ba tác phẩm về nhà ga được trưng bày ở ba bảo tàng Viện nghệ thuật Chicago, bảo tàng Quốc gia London và bảo tàng d'Orsay - Paris.

Claude Monet, Ga Saint Lazare, *Sơn dầu, 54,3 × 73,6cm, 1877, Bảo tàng Quốc gia, London, Anh*



Claude Monet, Ga Saint Lazare: Chuyến tàu đến từ Normandy, *Sơn dầu, 1877, Viện nghệ thuật Chicago, Chicago, Mỹ*

Năm 1878 Monet chuyển tới Vétheuil và sống ở Giverny, nơi cách Paris khoảng 40 dặm. Đến năm 1890 thì ông mua cho mình một ngôi nhà để dành trọn phần đời còn lại sống và sáng tác ở Giverny. Tại đây ông đã xây dựng một khu vườn rộng có hồ nước lớn trồng hoa súng, vừa để thỏa niềm yêu thích làm vườn của mình vừa tạo nên những cảnh quan đẹp lung linh, là nguồn cảm hứng cho nhiều tác phẩm nổi tiếng của ông. Trong vườn ông còn làm một cây cầu gỗ cong theo kiểu Nhật Bản bắc qua ao súng và trồng những rặng liễu, những khóm tre hai bên bờ tạo nên một phong cảnh tuyệt đẹp. Ngôi nhà này ngày nay vẫn được giữ gìn rất chu đáo để mở cửa cho khách tới tham quan.

Monet rất tự hào về khu vườn của ông. Tác phẩm *Khu vườn của họa sĩ ở Vétheuil* với những luống hoa hướng dương vàng rực rỡ trồng trên nền vườn dốc gợi nhớ về khu vườn ở Argenteuil. Các nhân vật trong tranh cũng chính là những thành viên trong gia đình của Monet.

Claude Monet, Khu vườn của họa sĩ ở Vétheuil, *Sơn dầu, 1881, Bảo tàng nghệ thuật Quốc gia Washington, Mỹ*

Trong những năm tháng sau cùng, không giống như những họa sĩ Ấn tượng khác, người thì đang phân vân về việc có tiếp tục phong cách của Hội họa Ấn tượng hay không, người thì đã rẽ sang những hướng đi khác, Monet là người duy nhất trung thành với trường phái này, kiên định với phong cách nghệ thuật đã chọn. Ông còn phát triển những kỹ thuật vẽ và truyền tải hình ảnh trong tranh lên một mức cao hơn, theo đuổi những biến đổi của ánh sáng và mầu sắc lung linh của cảnh vật. Chính vì thế mà Monet còn được mệnh danh là "hoạ sĩ của ánh sáng". Qua những tác phẩm sáng tác về phong cảnh gần ngôi nhà của ông ở Giverny, Monet đã chứng minh được rằng cần diễn tả được chân thực những ấn tượng khác nhau về cảnh vật dưới ảnh hưởng của ánh sáng mặt trời vào những thời điểm khác nhau trong ngày. Các nhà báo được xem ông vẽ trong thời gian này còn nói, ông thậm chí không dành quá một giờ để vẽ về cảnh vật trong tranh vì qua một thời gian dài hơn, ánh sáng sẽ thay đổi và cảm nhận lúc đó không còn đúng như thời điểm bắt đầu vẽ nữa. Và kết quả tất yếu là thay vì việc mang vải và giá vẽ để vẽ những cảnh khác nhau thì Monet đã vẽ cùng một cảnh nhưng ở nhiều thời điểm khác nhau, với những hiệu quả ánh sáng khác nhau. Đối tượng đầu tiên được ông chọn để nghiên cứu cách vẽ này chính là những đống rơm.

Claude Monet, Đống rơm:
Hiệu quả của tuyết buổi sáng,
Sơn dầu, 65 × 92cm, 1891,
Bảo tàng nghệ thuật, Boston

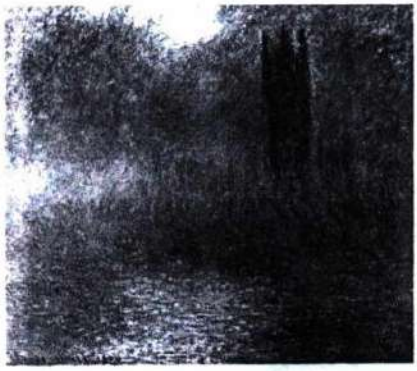
Claude Monet,
Đống rơm: mặt trời trong sương mù,
Sơn dầu, 1891,
Viện Nghệ thuật Minneapolis

Claude Monet, Đống rơm lúc hoàng hôn ở Giverny, *Sơn dầu, 73,3× 92,6cm, 1891,*
Bảo tàng nghệ thuật, Boston

Lúc đầu ông nghĩ chỉ cần hai tấm toan, một để vẽ khi trời không có nắng và một để vẽ khi trời có nắng. Nhưng cuối cùng khi bắt tay sáng tác ông mới thấy rằng ánh sáng luôn biến đổi, và ông đã phải nhờ em gái gửi thêm nhiều tấm toan khác để sáng tác. Đó chính là do Monet muốn nắm bắt được sự khác biệt của những thời điểm khác nhau với những hiệu quả ánh sáng khác nhau. Và Monet đã thực sự thành công với những loạt tranh sáng tác theo phương pháp vẽ này về các chủ đề về sông Seine, nhà thờ Rouen, London, Venice, và đặc biệt là loạt tranh ông vẽ về ao hoa súng trong vườn nhà.

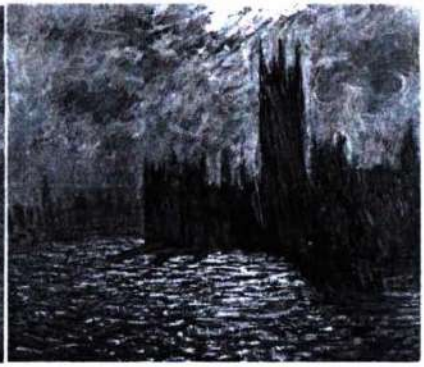
Xem tranh của Monet ta có thể thấy rõ ràng thời điểm ông vẽ, là sáng sớm, buổi trưa hay buổi tối. Đó chính là do ông đã truyền tải một cách sống động và chân thực sự biến đổi cũng như những hiệu quả ánh sáng theo thời gian trong ngày.

Ví dụ như loạt tranh ông vẽ về House of Parliament - London trong những năm 1904 - 1905. Đó là những bức tranh có cùng một khổ, với cùng một góc nhìn nhưng mỗi bức được vẽ ở những thời điểm khác nhau trong ngày, tác giả đã làm cho người xem như đọc được khoảng thời gian ông sáng tác. Trong hai tác phẩm đầu, được vẽ vào buổi sáng sớm, ông sử dụng mầu sắc và ánh sáng mô tả cảnh mặt trời lên và đang xua đi làn sương mù dầy trên mặt sông, toàn bộ công trình và dòng sông đang chìm đắm trong sương mù lạng lẽ và dường như bừng tỉnh bởi ánh sáng mặt trời chiếu rọi. Nhưng ở tác phẩm thứ ba, ông lại dùng những nét cọ mạnh, gây cảm giác như tòa nhà đang vươn lên, hướng lên phía ánh sáng mặt trời đang chan hòa và lấp loáng trên khắp mặt sông. Monet đã thành công, ông không chỉ mô tả hoàn hảo những hiệu quả ánh sáng khác nhau mà còn truyền tải trọn vẹn những cảm xúc của khung cảnh tới cho người xem.



Claude Monet, Houses of Parliament, London,
Mặt trời chiếu xuyên qua làn sương mù,
Sơn dầu, 81 × 92cm, 1904,
Bảo tàng d'Orsay, Paris, Pháp

Claude Monet, Houses of Parliament,
London, Hiệu quả của ánh sáng mặt trời,
Sơn dầu, 82,6 × 92,7cm, 1904,
Bảo tàng Nghệ thuật, St. Petersburg, Nga



Claude Monet, Houses of Parliament, London,
Sơn dầu, 81 × 92cm, 1905,
Bảo tàng Marmottan, Paris, Pháp

Sang những năm 1900 đề tài hoa súng chiếm phần lớn trong các sáng tác của Monet - hiện nay các tác phẩm này đa số được trưng bày ở Bảo tàng Orangerie - Paris, Viện nghệ thuật của Chicago và Bảo tàng nghệ thuật hiện đại ở New York - Mỹ.

Claude Monet, Hoa súng, *Sơn dầu, 87,6 × 92,7cm , 1906 Viện Nghệ thuật Chicago, Chicago, Mỹ*

Claude Monet, Ao súng, *Sơn dầu, 90x90cm, 1897, Bảo tàng nghệ thuật trường đại học Princeton, Princeton, New Jersey, Mỹ*

Claude Monet, Người phụ nữ che dù,
Sơn dầu, 88 × 131cm, 1886,
Bảo tàng Louvre

Claude Monet, Trên vách đá bên bờ biển,
Sơn dầu, 100 × 81cm, 1873,
Bảo tàng nghệ thuật Washington

Claude Monet, Đại lộ Montargueil rợp bóng cờ, *Sơn dầu, 1878, Sưu tập cá nhân*

Claude Monet, Nhà thờ ở Rouen,
Sơn dầu

Với Monet, có thể nói hội họa Ấn tượng là niềm đam mê bền bỉ suốt cuộc đời. Ông không ngừng sáng tác, không ngừng tìm ra những cách thức biểu đạt mới trong thế giới ngôn ngữ sắc mầu. Và Monet vẫn liên tục sáng tác cho tới tận khi ông qua đời ngày 05/12/1926 ở Giverny.

• Edgar Degas

Trong 83 năm cuộc đời thì có tới 60 năm Edgas Degas dành cho sự nghiệp sáng tác hội họa và điêu khắc. Phong cách vẽ của ông khác hẳn hầu hết các họa sĩ khác cùng thời. Ông chưa bao giờ ngừng sáng tạo, luôn tìm kiếm những kỹ thuật vẽ mới, những phương pháp diễn tả mới trong sáng tác. Các nhà phê bình hội hoạ đã đánh giá rằng, Degas là một trong số ba họa sĩ (Titian, Degas, Picasso) luôn giữ được sức sáng tạo không ngừng nghỉ trong suốt sự nghiệp của mình. Nhà buôn tranh Ambroise Volland có lần đã hỏi Degas tại sao không lập gia đình thì họa sĩ đã trả lời: "Tôi luôn sợ rằng nếu tôi có gia đình thì mỗi khi tôi hoàn thành một tác phẩm, vợ tôi lại khen rằng: Tác phẩm này thật là tuyệt đẹp, đó sẽ là lý do làm tôi không thể tiếp tục sáng tạo được nữa". Thực vậy, mặc dù ngày nay tên tuổi Degas đã trở nên rất nổi tiếng và các tác phẩm của ông đều được đánh giá rất cao, nhưng tất cả những điều đó chưa bao giờ được ông coi là mục tiêu phấn đấu trong sự nghiệp sáng tác của mình.

Edgar Degas, Chân dung tự họa. *Sơn dầu, 1863, Bảo tàng Calouste ulbenkian, Lisbon*

Ông tên đầy đủ là Hilaire Germain Degas de Gas (mãi sau này ông mới dùng tên Degas để ký trong các tác phẩm của mình), sinh ngày 19/7/1834 tại Paris - Pháp trong một gia đình có ba anh em trai và hai em gái. Bố ông là một chủ nhà băng giàu có đến từ Neapolitan, còn mẹ ông là Créole - là người vùng New Orleans. Tên ông được đặt theo tên ông nội Hilaire Degas - một chủ ngân hàng ở Napoli và tên của Germain Musson - một thương gia có thế lực ở New Orleans. Đây cũng là hai người có nhiều ảnh hưởng đến Degas trong suốt thời thơ ấu. Năm ông 13 tuổi thì mẹ ông qua đời.

Degas được gửi tới học trung học ở trường Trung học Louis-le-Grand, một ngôi trường nổi tiếng; nơi đây ông đã được dạy dỗ theo cách truyền thống. Cũng ở đây ông đã gặp được những người sau này trở thành những người bạn thân thiết là Henri Rouart, Paul Valpinçon và Ludovic Halévy. Sau khi nhận bằng tú tài năm 1853, Degas theo học ngành Luật. Tuy nhiên thời gian này ông lại dành phần lớn thời gian để làm việc ở xưởng in của bảo tàng Louvre -nơi ông đã tự làm được nhiều bản in khắc - và thường lui

tới xưởng họa của Felix Barrias và Louis Lamothe. Năm 1855 Degas nhập học ở trường École des Beaux-Arts và chính thức là học trò của Lamothe - người trước kia là học trò của Ingres. Thông qua gia đình Valpinçon, Degas đã được tiếp xúc với Ingres, người họa sĩ tài năng mà ông rất ngưỡng mộ và cũng là người ảnh hưởng nhiều đến phong cách sáng tác của Degas. Chính Ingres đã khuyến khích Degas theo hướng "theo đuổi những đường thẳng" ("follow the lines"). Nhưng bên cạnh đó Degas cũng chịu nhiều ảnh hưởng của Declacroix - đối thủ của Ingres. Và Degas đã trở thành người học trò xuất sắc của hai họa sĩ tài năng này, ông đã kết hợp được cả kỹ thuật mô tả tuyệt vời của Ingré với cách sử dụng màu sắc sống động của Declacroix trong sáng tác của mình. Chính Degas sau này cũng tự gọi mình là "a colourist with line" (người họa sĩ của những đường thẳng đầy màu sắc).

Năm 1856 ông đến Italia, vừa là thăm gia đình ở Napoli và Capodimante vừa là để tiếp tục nghiên cứu sâu về hội họa. Tháng 10/1857 ông đến Rome, tại đây Degas đã gặp Gustave Moreau - một họa sĩ hơn ông 8 tuổi. Họ đã trở thành những người bạn thân và cùng đến Florence sáng tác từ tháng 6 đến tháng 8 năm 1858.

Trở lại Paris năm 1859, Degas mở một xưởng vẽ ở đại lộ Laval và bắt đầu vẽ những tác phẩm nổi tiếng theo mảng đề tài *Sémiramis xây dựng Babylon* trong khoảng năm 1860 - 1862, những tác phẩm này được công chúng đánh giá rất cao. (Sémiranis là nữ hoàng của Spartan cổ đại - nổi tiếng vì sắc đẹp và cả sự tàn bạo). Degas say mê với mảng đề tài này một phần vì ông rất thích vở kịch opera Sémiramis của Rossini, một phần là ông chịu ảnh hưởng của Moreau và Pavis de Chavannes.

Từ năm 1865 - 1870, hàng năm Degas đều tham gia triển lãm ở Paris Salon. Ông cũng kết thân với nhiều họa sĩ khác như Berthe Morisot, Édouard Manet. Mùa hè năm 1869 ông đã cùng Manet đến Boulonge và Saint-Valéry-en-Caux sáng tác tranh phong cảnh. Manet và Degas có nhiều điểm tương đồng, họ cùng xuất thân từ những gia đình giàu có và thế lực, cùng độ tuổi, Manet hơn Degas một tuổi. Manet thành công trước Degas nhưng trong sáng tác cả hai họa sĩ này đều chịu ảnh hưởng lẫn nhau.

Degas có phong cách vẽ khác hẳn so với nhiều họa sĩ Pháp thời đó, ở ông người ta thấy có sự kết hợp ảnh hưởng của nghệ thuật Anh quốc và ảnh hưởng của tranh in khắc Nhật Bản. Những ảnh hưởng của nghệ thuật Anh đối với Degas có lẽ là thông qua hai người bạn James McNeil Whistle và James Tissot. Còn nghệ thuật tranh khắc Nhật Bản Lan đến Pháp là từ năm 1853, khi Nhật mở cửa thương mại quốc tế với thế giới. Thực ra ảnh hưởng của tranh khắc Nhật Bản đối với các họa sĩ Pháp bắt đầu từ những năm 1850 nhưng chỉ được biết đến rộng rãi khi Degas sử dụng những kỹ thuật đồ họa của tranh khắc Nhật Bản trong sáng tác như: phương pháp bất đối xứng, phương pháp nâng điểm nhìn (điểm quan sát từ trên cao), sự giới hạn không gian, luật xa gần của những mặt phẳng gần kề, cách bố cục nhân vật ở góc tranh và bị khuất một phần hay ẩn khuất phía sau một kiến trúc nào đó,...

Trong chiến tranh Pháp - Phổ năm 1870 - 1871, Degas ngừng sáng tác và tham gia quân đội; cùng với ông còn có Manet và một số họa sĩ khác. Tuy nhiên trong thời gian quân đội bao vây Paris, cái lạnh khắc nghiệt của thời tiết đã làm sức khỏe Degas suy giảm nghiêm trọng. Khi sự kiện Công xã Paris nổ ra cũng là lúc ông phải rời quân đội về Orne điều trị bệnh và sống cùng gia đình Valpinçon. Năm 1872 ông tham gia triển lãm tranh cùng Hội họa sĩ Pháp trong một triển lãm tranh ở London do nhà buôn tranh Durand - Ruel tổ chức. Sau đó ông về New Orleans sống cùng các em trai.

Trở lại Pháp năm 1873, Degas nhận thấy rằng ở Pháp lúc này, giai cấp tư sản bảo thủ không chỉ nắm giữ quyền thống trị đất nước mà còn kiểm soát cả về mặt nghệ thuật, hội họa, nên để phát triển hội họa theo hướng mới là rất khó khăn. Do đó khi Monet dự định tổ chức một triển lãm riêng dành cho những họa sĩ độc lập, đoạn tuyệt với hội họa hàn lâm truyền thống thì Degas đã nhanh chóng gia nhập nhóm những họa sĩ này.

Cùng với niềm đam mê âm nhạc và ballet, trong suốt những năm 70, Degas cũng say mê với đề tài vẽ về những vũ điệu và vũ nữ ballet.

Khung cảnh nội thất nhà hát Opera luôn cuốn hút ông, đó là những góc nhìn từ ban công hướng xuống sân khấu hay khu vực hố nhạc, là sự tương phản giữa sáng và tối,

Edgar Degas, Lớp học ballet, *Sơn dầu, 1871*,
Bảo tàng nghệ thuật Metropolitan - New York - Mỹ

Edgar Degas, Buổi diễn tập, *Sơn dầu, 1871*.

Edgar Degas, Những con ngựa đua ở sân trước,
Sơn dầu, 1866 - 1868,
Bảo tàng d'Orsay - Paris - Pháp

giữa bóng và hình thật, giữa những vẻ đẹp lung linh khi sân khấu lên đèn và những hình ảnh bình dị.... Degas đặc biệt hứng thú với những hiệu quả mà ánh đèn sân khấu tạo ra, sự say mê này có thể ví với sự say mê của những họa sĩ Ấn tượng trước sự lung linh biến chuyển của ánh sáng tự nhiên.

Sau những năm say mê với đề tài về các vũ nữ ballet, Degas lại theo đuổi mảng đề tài sáng tác về các trường đua ngựa. Ông có tổng cộng hơn 45 bức sơn dầu, 20 bức phấn màu, 250 phác thảo và 17 tác phẩm điêu khắc về đề tài này.

Trường đua ngựa bấy giờ được coi là một môn thể thao mới ở Pháp - được thâm nhập sang từ Anh. Sân vận động Longchamp mở cửa năm 1857 là công trình nằm trong kế hoạch tái thiết Paris của Baron Haussmann, và nó cũng trở thành nguồn cảm hứng sáng tác không chỉ của Degas mà còn cả Manet, Toulouse - Lautrec.

Ngoài ra còn có ba mảng đề tài khác cũng cuốn hút Degas sáng tác nên hàng loạt những tác phẩm giá trị vào những năm 1870 - 1880 đó là mảng đề tài về quán cà phê, các buổi hòa nhạc; về những người thợ giặt; và những người làm mũ. Những tác phẩm sáng tác theo những đề tài này đã làm cho Degas trở thành họa sĩ được tầng lớp lao động Paris rất yêu mến.

Edgar Degas, Những người thợ là, *Sơn dầu,*
76 ×81cm, 1884, Bảo tàng d'Orsay - Paris-Pháp

Edgar Degas,
Trong xưởng làm mũ,
Sơn dầu,
Bảo tàng d'Orsay,
Paris, Pháp

Chất liệu phấn màu đã được Degas sử dụng trong các tác phẩm của mình từ giữa những năm 1870. Thực ra phấn màu đã được một nữ họa sĩ người Viên - Rosalba Carriera sử dụng từ đầu thế kỷ XVIII nhưng phải đến khi Degas sử dụng chất liệu này và áp dụng nhiều kỹ thuật vẽ sáng tạo của ông thì tranh phấn màu mới trở nên phổ biến. Ngoài việc sử dụng phấn màu theo dạng bút như truyền thống ông còn sáng tạo ra cách sử dụng bột phấn màu trộn với nước, sau đó dùng cọ quét lên mặt tranh.

Lòng đam mê với những kỹ thuật thể hiện mới của Degas cũng có thể thấy thông qua hơn 60 bản in khắc và bản in thạch bản của ông. Cuối những năm 1870 và trong suốt những năm 1880 ông cộng tác với Camille Pissarro và Mary Cassatt trong lĩnh vực thiết kế đồ họa. Georges Rivière - một nhà phê

Edgar Degas, Giờ tập múa, *Phấn mầu,*
Bảo tàng nghệ thuật Denver

bình nghệ thuật - đã nói về tác phẩm của Degas như sau: "Nếu Degas có thể thể hiện toàn bộ tác phẩm của mình trên những bản in khắc thì ông đã để lại cho chúng ta những mẫu khuôn in đẹp nhất thế kỷ XIX".

Sang những năm 1890 Degas lại tiếp tục sáng tác về đề tài các vũ nữ balllet, người đi tắm, người cưỡi ngựa và cả về phong cảnh những vùng nông thôn. Triển lãm cá nhân đầu tiên của ông được tổ chức năm 1892 ở phòng tranh của Durand - Ruel với một loạt những tác phẩm bán trừu tượng. Ngoài sự đổi mới trong đề tài sáng tác là thêm cả lĩnh vực sáng tác tranh phong cảnh thì phong cách của Degas hầu như không thay đổi, mặc dù quy mô, phạm vi mô tả trong tranh luôn thay đổi. Ví dụ như trước đây ông luôn vẽ cả một đoàn múa ballet chứ không phải những vũ nữ riêng lẻ thì giờ ông chỉ tập trung vào một, hai, hay ba nhân vật ở cận cảnh mà thôi. Một phần cũng là do thị lực của ông đang dần bị suy giảm do ảnh hưởng của những đợt ốm nặng khi tham gia quân đội trong cuộc chiến Pháp - Phổ. Thực ra ông cũng biết chẳng bao lâu nữa mình sẽ bị mù; nhưng điều này không thể khiến ông ngừng sáng tác. Các tác phẩm của ông sau những năm 1900 vẫn thể hiện một sức lao động mạnh mẽ, sức sáng tạo không ngừng nghỉ, như thể là thị lực của ông không hề bị suy giảm. Renoir đã từng nói về Degas: "Ngay cả khi không còn nhìn được nữa, Degas vẫn sáng tác nên những tác phẩm đẹp nhất".

Edgar Degas, Ngôi sao, *Phấn màu*, 42 x 58cm, 1884, *Bảo tàng d'Orsay, Paris*

Edgar Degas, Ngôi sao, *Phấn màu*, 1871-1881, *Viện nghệ thuật Chicago - Mỹ*

Degas cũng tự nói về khả năng bí ẩn về sức sáng tạo phi thường của ông trong những tác phẩm ở giai đoạn cuối đời như sau: "Tôi chỉ chép lại những gì mà mọi người nhìn thấy nhưng có lẽ cách sao chép của tôi tốt hơn, đó là tôi vẽ lại những điều đó. Tôi chỉ truyền tải lại những hình ảnh trong trí nhớ.... những gì mà mọi người nhìn nhận, cảm thấy được tôi cố gắng thể hiện lại một cách thật tự nhiên".

Edgar Degas, Vũ nữ ballet 14 tuổi.

Và trong những năm cuối đời, khi không còn nhìn rõ để vẽ tranh thì Degas lại tiếp tục sáng tác những tác phẩm điêu khắc. Chất liệu ông sử dụng chủ yếu là sáp và đất sét. Ông có nhiều tác phẩm điêu khắc về các vũ nữ, về ngựa,... trong đó nổi tiếng là bức tượng Vũ nữ ballet 14 tuổi. Song trong lĩnh vực điêu khắc cũng như in ấn, Degas vẫn chỉ nhận mình là người nghiệp dư, chỉ học hỏi và sử dụng các kỹ thuật của những nghệ sĩ chuyên nghiệp. Tuy nhiên những tác phẩm được Degas coi là ngẫu hứng thì lại luôn làm mọi người kinh ngạc. Renoir thậm chí còn đánh giá Degas là nhà điêu khắc xuất sắc nhất thời đại, hơn cả Rodin.

Degas vẫn tiếp tục chiến đấu không khoan nhượng với sự suy giảm thị lực. Cho đến tận năm 1912 ông mới buộc phải ngừng sáng tác và chuyển về sống ở căn hộ số 6 Boulevard de Clichy.

Degas qua đời ngày 27/9/1917, là thời điểm cuộc chiến đang diễn ra, vì vậy rất ít người biết tới sự ra đi của ông. Dù vậy đó cũng là sự kết thúc nhẹ nhàng đối với một người đã từng mong muốn: "Tôi mong những tác phẩm của mình trở nên nổi tiếng nhưng không cần danh tiếng cho bản thân mình" (I would like to be famous but unknown). Ông đã được an táng tại nghĩa trang Montmartre.

Trong suốt 60 năm sáng tác, Degas đã để lại một gia tài đồ sộ những tác phẩm của mình với hơn 2000 tác phẩm tranh và hơn 150 bức tượng.

• Pierre Auguste Renoir

Pierre Auguste Renoir sinh ngày 25/2/1841 tại Limoges - Pháp, mất ngày 03/12/1919 ở Canges. Ông là một trong những họa sĩ đầu tiên của trường phái Ấn tượng.

Năm mười ba tuổi, Renoir làm thợ vẽ trang trí trong một nhà máy sản xuất đồ gốm sứ ở Paris. Tại đây ông đã rèn luyện kinh nghiệm xử lý ánh sáng, mầu sắc tươi mới, là đặc điểm đặc trưng của những sáng tác Ấn tượng của ông và ông cũng đã học được tầm quan trọng của sự thành thạo những kỹ thuật vẽ. Cho đến khi nhà máy đóng cửa vì phá sản thì Renoir mới quyết định đi theo nghiệp hội họa.

Những tác phẩm đầu tay theo phong cách Ấn tượng của Renoir sáng tác theo chủ đề về cuộc sống hiện đại của những người dân Paris, luôn tràn ngập mầu sắc và ánh sáng lung linh.

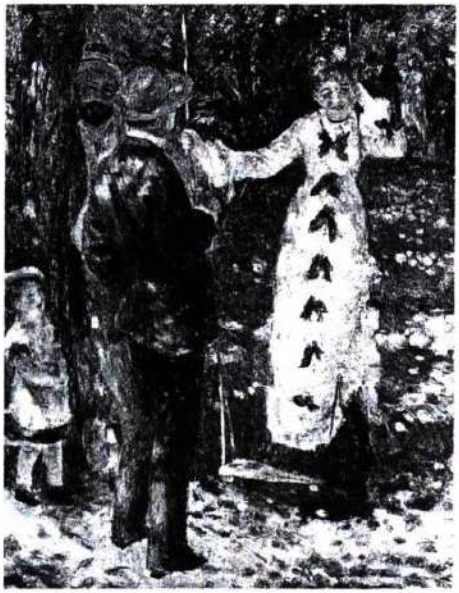
Renoir thiên về sáng tác những đề tài mô tả cuộc sống vô tư, vui vẻ do một phần chịu ảnh hưởng của những nghệ sĩ bậc thầy thời Rococo, những nghệ sĩ có tác phẩm được trưng bày ở Louvre - nơi Renoir đã có thời kỳ học hỏi, nghiên cứu sau khi rời khỏi xưởng vẽ của Gleyre.

Năm 1962 Renoir làm việc ở studio của Gleyre, ở đây đã gặp và kết thân với Monet, Sisley, Bazille, những họa sĩ sau này cùng sát cánh bên nhau trong sự phát triển của trường phái Ấn tượng. Ông cùng họ sáng tác ở Barbizon và trở thành một trong những thành viên sáng lập nên nhóm Ấn tượng. Thời kỳ này ông rất thân với họa sĩ Claude Monet và những tác phẩm của họ sáng tác về phong cảnh La Grenouillère sáng tác năm 1869 là những tác phẩm được đánh giá rất cao, trong đó tác phẩm *La Grenouillère* của Renoir được trưng bày ở Bảo tàng Quốc gia của Thụy Điển.

Auguste Renoir, La Grenouillère, *Sơn dầu, 66,5× 81cm, 1869, Bảo tàng Quốc gia - Stockholm - Thụy Điển*

Trong tranh Renoir mô tả cảnh một quán rượu ngoài trời bên bờ sông Marc. Ánh sáng tràn xuống xuyên qua vòm lá, tạo nên những đốm nắng lung linh trên mặt đất và trên những nhân vật trong tranh. Ta cảm giác như con người và khung cảnh cũng đang lay động trong trò chơi của những khoảng sáng tối đó.

Renoir đã khai thác một cách tinh tế những giá trị diễn tả riêng biệt của mầu sắc, bằng những vệt bút mạnh và nhẹ với những sắc độ mầu khác nhau. Ông sử dụng những đường viền contour mờ và nhạt. Tất cả những thành phần của bức tranh được kết hợp lại một cách hài hòa dưới những màng màu mềm mại. Trong quá trình tổng hợp dưới con mắt của người họa sĩ, các bức tranh của ông trở nên dễ hiểu hơn với người xem.



Auguste Renoir, Chiếc đu, *Sơn dầu, 180,3 × 114,9cm, khoảng năm 1881-1886, Bảo tàng Quốc gia - London - Anh*

Auguste Renoir, Le Moulin De la Galette, *Sơn dầu, 131 × 175cm, 1876, Bảo tàng d'Orsay, Paris*

Auguste Renoir, Bữa tiệc trên thuyền, *Sơn dầu, 129,5 × 172,7cm, 1881,*
Phòng tranh Phillips Memorial - Washington - Sưu tập cá nhân của Duncan Phillips

Bức tranh được Durand - Ruel mua năm 1881, đến năm 1923 con trai ông mới nhượng lại cho Duncan Phillips

Theo Renoir nói thì cho đến năm 1883, con đường hội họa của ông đã suýt bị dang dở, ông đã cảm thấy như đã đi đến tận cùng của phong cách Ấn tượng, nhưng ở bức tranh này đã nhận thấy rõ sự thay đổi phong cách của ông. Ở đây phong cách phụ thuộc vào thể loại đề tài hoặc được xem kẽ có mục đích. Những vệt sáng phản quang giới hạn khuôn hình của mỗi nhân vật trong tranh.

Cũng như Monet, trong thời kỳ đầu theo đuổi nghiệp vẽ, Renoir cũng gặp rất nhiều khó khăn về mặt tài chính nhưng rồi đến những năm 1870, ông bắt đầu thành công với những tác phẩm chân dung và từ năm 1881 trở đi ông đã thoát khỏi tình trạng túng thiếu tài chính khi được Durand - Ruel bắt đầu đặt hàng mua những sáng tác của ông. Thời kỳ này Renoir cũng có điều kiện đi nhiều nơi, trong chuyến đi tới Italia năm 1881 - 1882 đã giúp ông tìm được khuynh hướng sáng tác mới. Sự thay đổi phong cách này có thể nhận thấy qua tác phẩm "*Những chiếc ô*", một tác phẩm bắt đầu được vẽ trước khi ông đến Italia và được hoàn tất sau chuyến đi này. Chính vì vậy rất dễ nhận ra là bức tranh này được ông vẽ với nhiều phong cách khác nhau. Hai bé gái và người phụ nữ ở phía bên phải bức tranh được vẽ đầu tiên vào khoảng năm 1881 - 1882, khi đó Renoir sử dụng phong cách vẽ mềm mại hơn hẳn so với phần còn lại của bức tranh được vẽ vào những năm 1885 - 1886 sau khi ông trở về từ Italia.

Auguste Renoir, Những chiếc ô, *Sơn dầu, 180,3 x 114,9cm, từ năm 1881-1886, Bảo tàng Quốc gia - London - Anh*

Auguste Renoir, Sau khi tắm, *Sơn dầu, 64,8 x 54cm, Sưu tập cá nhân, Nhật Bản*

Từ thập niên 80 của thế kỷ XIX, Renoir nghiêng nhiều hơn về những tác phẩm tranh với đề tài về phụ nữ và tranh khỏa thân. Mảng đề tài này theo đuổi Ông trong suốt mấy mươi năm cuối đời. Ví dụ điển hình là các bức *Những người đàn bà tắm* sáng tác trong khoảng năm 1884 - 1887 và bức *Sau khi tắm* (1888). Loạt tranh này của ông thể hiện rõ nét sự thanh tao pha lẫn tính chất nhục cảm của những người phụ nữ; thể hiện vẻ đẹp cơ thể tự nhiên rất tuyệt vời và đáng tôn vinh của người phụ nữ, đúng như William Blake đã nói: "Vẻ đẹp tự nhiên của cơ thể người phụ nữ chính là tác phẩm tuyệt vời của Thượng đế". Đó là những tác phẩm mang đầy chất hoành tráng, chất điêu khắc nhưng không kém vẻ đầy đặn, mịn màng, đặc biệt là ở các góc chuyển trên thân thể con người.

- **Camille Pissarro (10/7/1830 - 13/11/1903)**

Camille Pissarro sinh ở Charlotte Amolie, St. Thomas. Bố ông là Abraham Gabriel Pissarro, một người Do Thái gốc Bồ Ban Nha còn mẹ ông là Rachel Manzano - một người theo dòng Dominic, gốc Tây Ban Nha. Camille Pissarro sống ở St. Thomas cho tới năm 12 tuổi mới chuyển đến Paris học nội trú. Nhưng vào những lúc nghỉ hè, ông vẫn quay về St. Thomas vẽ tranh. Pissarro bị ảnh hưởng nhiều bởi tư tưởng của những người phi chính phủ. Năm 1852 ông đi du lịch đến Venezuela cùng Fritz Melbye - một họa sĩ

Camille Pissarro,
Chân dung tự họa,
Sơn dầu, 55 × 46cm, 1873,
Bảo tàng d'Orsay

người Đan Mạch. Năm 1855 ông chuyển hẳn đến Paris và trở thành học trò của Jean Baptise Camille Corot, theo đuổi mảng đề tài tranh phong cảnh.

Pissarro thường vẽ về cuộc sống nông thôn nước Pháp, những tác phẩm về đề tài tranh phong cảnh và về những người lao động được sáng tác ở Montmartre của ông sau này đều trở nên rất nổi tiếng. Ông cũng là họa sĩ có nhiều ảnh hưởng tới các họa sĩ trẻ như Paul Cézanne, Paul Gauguin, và cả họa sĩ ấn tượng người California là Lucy Bacon.

Pissarro tham gia tất cả 8 cuộc triển lãm tranh của nhóm Ấn tượng. Nếu Monet được biết tới là họa sĩ Ấn tượng tiêu biểu về phong cách cũng như các mảng đề tài tiêu biểu thì Pissarro lại được coi như họa sĩ tiêu biểu, như trụ cột của sự phát triển những lý thuyết sáng tác của chủ nghĩa Ấn tượng.

Pissarro có một phong cách riêng đặc trưng, ông có khả năng truyền tải rất sắc sảo sự biến chuyển của ánh sáng mặt trời trong tranh. Ông sáng tác nhiều về đề tài nông thôn và về phố phường Paris, Le Harve, London. Nhiều tác phẩm của ông được trưng bày ở bảo tàng nghệ thuật Metropolitan - New York.

Camille Pissarro, Cây mận, Sơn dầu, 65 × 92cm, 1876, Bảo tàng d'Orsay

Camille Pissarro, Vụ mùa ở Montfoucault, *Sơn dầu 65×92cm, 1876, Bảo tàng d'Orsay*

Vào những năm 1885 - 1890, những ý tưởng của Pissarro đã được ông trải nghiệm sáng tác theo phong cách của Tân Ấn tượng, khác hẳn với những sáng tác tiêu biểu của ông mà sau này được nhắc tới như là những tác phẩm Ấn tượng lãng mạn. Ông đã vẽ một số tác phẩm mà ông đặt tên là "Trào lưu Ấn tượng khoa học" (Scientific Impressionism) trước khi quay lại với phong cách của chủ nghĩa Ấn tượng trong khoảng 10 năm cuối đời.

Pissarro qua đời ở Ererguy Cemetery - Paris. Trong suốt cuộc đời, ông chỉ bán được một vài bức tranh, nhưng tính đến năm 2005 thì tác phẩm của ông lại đạt những mức giá rất cao, có một số tác phẩm có giá hơn 4 triệu USD.

Camille Pissarro, Phiên chợ truyền thống ở Rouen, *Sơn dầu*

Camille Pissarro, Khu vườn của họa sĩ ở Erangy, *Sơn dầu, 73,6 × 92,3cm, 1876, Bảo tàng Nghệ thuật quốc gia, Washington*

Camille Pissarro, Những cô thợ giặt, *Sơn dầu, Bảo tàng Nghệ thuật quốc gia, Washington*

• **Berthe Morrisot**
(14/01/1841 - 03/02/1895)

Édouard Manet,
Chân dung Berthe Morisot,
Sơn dầu

Berthe Morisot sinh ở Bourges - Cher - Pháp, trong một gia đình tư sản khá giả. Sau khi chuyển đến Paris, Morisot và chị gái đã được gia đình cho theo học hội họa. Được sự ủng hộ của gia đình trên con đường nghệ thuật, Morisot đã trở thành một nữ họa sĩ thành công, bà là nữ họa sĩ tiên phong của trào lưu nghệ thuật Ấn tượng.

Năm 20 tuổi, bà đã gặp và trở thành học trò của họa sĩ vẽ tranh phong cảnh nổi tiếng của Học phái Barbizon là Camille Corot. Morisot đã lĩnh hội được kỹ thuật vẽ tranh ngoài trời của Corot và đã sáng tác nhiều tác phẩm theo phương pháp này, tuy nhiên bà chỉ vẽ các bức ký họa ngoài trời, sau đó hoàn tất các tác phẩm đó trong studio.

Năm 1868 khi tập chép lại những tác phẩm của các họa sĩ bậc thầy được trưng bày trong bảo tàng Louvre thì Morisot gặp và quen biết với họa sĩ Édouard Manet cũng đến đây chép tranh. Manet là bạn và cũng như người anh của Morisot trong hội họa, bà bị ảnh hưởng khá nhiều kỹ thuật vẽ tranh của Manet.

Năm 1874 Morisot kết hôn với Eugene Manet - em trai của Édouard Manet. Morisot cũng chính là người mẫu trong nhiều tác phẩm của Édouard Manet, đặc biệt nổi tiếng là bức *Chân dung Berthe Morisot*. Cùng với Morisot, Manet đã tham gia nhiều buổi sáng tác ngoài trời với các họa sĩ Ấn tượng.

Berthe Morisot, Biển (Cảng biển ở Lorient), *mẫu dầu, 43,5 x 73cm, 1869,*
Bảo tàng Nghệ thuật quốc gia - Washington - Mỹ

Trong số các họa sĩ ấn tượng, duy chỉ có Morisot và Camille Pissarro là hai họa sĩ có tác phẩm tham gia tất cả các cuộc triển lãm chung của nhóm Ấn tượng.

Cũng như Mary Cassatt - nữ họa sĩ Ấn tượng người Mỹ - xem tranh của Morisot người ta luôn cảm nhận được một sự đằm thắm, nhẹ nhàng, rất nữ tính từ các tác phẩm của bà. Morisot cảm nhận thế giới, xã hội xung quanh dưới cái nhìn của một phụ nữ tư sản nên tranh của bà cũng thường theo những chủ đề gắn gũi với cuộc sống hàng ngày của bà, đó là những tác phẩm tranh phong cảnh, những điểm vui chơi giải trí,.. và đặc biệt rất nhiều tác phẩm với đề tài về phụ nữ, trẻ em và về khung cảnh gia đình.

Berthe Morisot, Đọc sách, *mẫu dầu,*
101 × 81,8cm, 1869 - 1870,
Bảo tàng Nghệ thuật quốc gia - Washington - Mỹ

Morisot vẽ bằng cả mẫu dầu và mẫu nước. Kỹ thuật vẽ của bà là sử dụng những nét cọ lớn, vẽ tự do chứ không bó buộc theo một hướng nhất định, do đó đã làm cho các bức tranh của bà có được sự trong trẻo, long lanh.

Trong bức tranh *Đọc sách*, Morisot đã vẽ chính mẹ và em gái Edma của bà.

Berthe Morisot,
Trong công viên
(*hoặc* Trên bãi cỏ),
Mẫu dầu, 46 × 56cm, 1874,
Petit Palais - Paris - Pháp

Tranh của Morisot có một phong cách riêng. Một cảm giác nhẹ nhàng, dịu dàng, rất ngọt ngào và gần gũi là những cảm giác mà người ta dễ dàng nhận thấy trong tranh của bà. Ví dụ như trong tác phẩm *Chiếc nôi (Le berceau)* là một ví dụ tiêu biểu.

Các nhân vật trong tranh chính là Edma - em gái Morisot và Blanche - con gái của Edma. Trong bức họa này người xem dễ dàng cảm nhận thấy sự dịu dàng, tràn đầy yêu thương của người mẹ đang lặng lẽ đưa nôi cho đứa con bé bỏng, cái nhìn tràn đầy yêu thương gợi nên sự dịu dàng, tha thiết.

Berthe Morisot, Chiếc nôi, *Sơn dầu, 56 ×46cm, 1872, Bảo tàng D'D'Orsay - Paris - Pháp*

Chương 12

CHỦ NGHĨA TÂN ẤN TƯỢNG VÀ HẬU ẤN TƯỢNG

1. CHỦ NGHĨA TÂN ẤN TƯỢNG

• Khái quát chung

Vào cuối thế kỷ XIX, hoạ phái ấn tượng phát triển đến đỉnh cao, nối tiếp nó là sự ra đời của hoạ phái Tân ấn tượng (Neo-Ipressionism) còn gọi là hoạ phái Điểm mầu (Pointilism) hay hoạ phái Phân cắt (Divisionism).

Sự hứng khởi của hoạ phái này gắn với sự gợi ý của lí luận của phái ấn tượng.

Tư tưởng của hoạ phái Tân ấn tượng bắt đầu nảy sinh năm 1883, nhưng thực tế bắt đầu hình thành vào tháng 5/1886, nhân dịp triển lãm lần thứ 8 của hoạ phái Ấn tượng. Đó là triển lãm cuối cùng của chủ nghĩa Ấn tượng, địa điểm là phố La Fayette.

Trong triển lãm này các bức tranh gây chú ý nhất là của Georges Seurat (1859 - 1891) và Paul Signac (1863 - 1935). Seurat trưng bày kiệt tác gây ảnh hưởng lớn - *Trưa chủ nhật trên đảo La Grande Jatte*.

Nhà phê bình nghệ thuật Arsene Alexandre vào tháng 12/1886 lần đầu tiên dùng từ chủ nghĩa Tân ấn tượng trên một tờ tạp chí để chỉ xu hướng mới này và gọi Seurat là chủ soái của nhóm này. Đó chính là nguồn gốc của phái Tân ấn tượng. Hoạ phái này theo đuổi cách miêu tả ánh sáng một cách khoa học.

Lí thuyết về màu sắc đến cuối thế kỷ XIX mới có, nhưng các công trình nghiên cứu của Newton trước đó rất có giá trị về nhiều mặt đã dẫn tới việc tiếp tục có những nghiên cứu về quang học khiến các nhà khoa học quan tâm đến bản chất vật lý của các hiện tượng màu sắc.

Những lí thuyết này đã ảnh hưởng mạnh đến các nghệ sĩ. Trong những nghiên cứu của nhà hoá học người Pháp là Chevreul công bố năm 1839 đã công bố một loạt những khảo sát thực tế có lợi cho sự phát triển của hội hoạ.

Trường phái Tân ấn tượng đã quan tâm và ứng dụng những nghiên cứu này. Georges Seurat đã phát kiến ra phương pháp vẽ mới vào những năm 1854 - 1855. Paul Signac cũng vậy, ông đã viết những điều này trong cuốn "Từ Eugène Delacroix đến chủ nghĩa Ấn tượng", năm 1899, ông giải thích việc dùng các màu nguyên chất lên mặt tranh (dùng cách vẽ chấm chấm) tạo nên một độ sáng lớn hơn. Việc dùng các màu nguyên chất chấm chấm trên nền trắng có thể đạt được những màu như ý. Những hoạ sĩ Tân ấn tượng

không pha trộn lẫn màu trên bảng pha màu của mình mà họ dùng những màu nguyên chấm chấm đặt cạnh nhau và theo cơ chế của võng mạc nhận thức thì sẽ được những màu giống như kiểu pha màu. Một màu da cam có thể tạo thành khi đan xen những chấm đỏ và vàng, màu hồng có thể tạo ra khi những chấm đỏ đan xen với chấm trắng, một màu tím mờ mờ là do chấm đỏ xen lẫn chấm xanh lam, màu xanh lục được tạo ra khi đan xen chấm vàng và lam. Người ta gọi cách làm này là ghép màu chứ không phải trộn màu. Khi sử dụng những màu nguyên này bằng cách vẽ chấm điểm với những tỉ lệ màu khác nhau sẽ tạo nên số lượng sắc thái màu vô tận, từ rất đậm đến sáng ghi trên nền trắng.

Các hoạ sĩ Tân ấn tượng đã đem sức điệu chia cắt thành bảy loại màu nguyên, tức là màu quang phổ thuần tuý, dùng các chấm màu của màu đó, nhờ vào sự tự điều chỉnh của thị giác, kết hợp các màu sắc đó lại với nhau, sự hoà sắc trực tiếp này đã tác động lên thị giác. Cách vẽ này đảm bảo nguyên vẹn độ sáng và độ tinh khiết của màu sắc khiến cho sắc điệu của mặt tranh tươi tắn và hoạt bát.

Một điểm độc đáo khác của hoạ phái Tân ấn tượng là vận dụng cấu trúc toán lý trên mặt tranh với việc sử dụng sự phân chia đậm nhạt của màu sắc phân bố trên toàn bộ mặt tranh, giải quyết mối quan hệ giữa bộ phận và tổng thể, giải quyết đúng đắn mối quan hệ của nhân vật ở gần thì lớn, ở xa thì nhỏ, xác định nên một tỉ lệ chia cắt cố định. Điều đó cho phép trong tranh của họ có thể đưa vào "tỉ lệ vàng" của Hy Lạp một cách mạnh dạn. Mối quan hệ hình thức theo đuổi sự thống nhất về nhịp điệu đó tạo nên một hiệu quả thi ý và mộng mơ. Hoạ phái Ấn tượng tiếp tục phát triển theo xu hướng cực đoan với lí luận vận dụng "Sự phân cắt của sắc điệu" (Division of Tone).

Trong khi tạo nên sự hoà trộn thị giác bằng những màu nguyên, cùng với sự đa dạng hoá tỉ lệ, kết quả đạt được là vô số các trạng thái của màu sắc; cho đến lúc đó, con người khám phá ra hình ảnh của võng mạc là do nhiều chấm nhỏ cô đúc lại trong óc tạo nên.

Tham gia hoạ phái này có 4 hoạ sĩ: Georges Seurat, Paul Signac, Henry Cross và Maximilier Luce. Đóng góp lớn lao của phái Tân ấn tượng là nó nhấn mạnh tầm quan trọng của những màu nguyên. Do đó nó cũng đóng vai trò dẫn đường cho chủ nghĩa Dã thú sau này.

Những thế hệ sau đã gọi hội hoạ của phái Tân ấn tượng là hội hoạ của sự duy lý thuần tuý hay hội hoạ của sự kiêu kỳ tuân thủ nguyên tắc triết học của Descartes.

• Tác giả và tác phẩm

+ Georges Seurat (1859 - 1891)

Georges Seurat là hoạ sĩ Tân ấn tượng tiêu biểu, ông có tính cách thâm trầm và có một cách vẽ yên ả. Ông mất sớm nhưng đã để lại các tác phẩm bất hủ. Cuộc đời ông được đánh dấu bằng các giai đoạn ngắn, đánh dấu bằng sự ra đời của các chuỗi tác phẩm sau đây:

- Giai đoạn đầu tiên là giai đoạn Georges Seurat chuyển từ hội hoạ hàn lâm kinh viện sang hội hoạ Tân ấn tượng.

- Giai đoạn thứ hai là giai đoạn lấy tác phẩm *Tắm ở Assnières* làm hệ quy chiếu.

- Giai đoạn thứ ba là giai đoạn lấy tác phẩm *Trưa chủ nhật ở La Grande Jatte* làm hệ quy chiếu.

- Giai đoạn thứ tư là giai đoạn gắn bó với chùm tác phẩm ở Paris, bao gồm các bức vẽ khoả thân, các bức vẽ thể hiện hoạt động giải trí ở Paris như vẽ về rạp xiếc.

Cách vẽ điểm chấm rất công phu của Georges Seurat có tầm quan trọng lớn lao trong sự phát triển của hoạ phái Tân ấn tượng.

Từ mùa xuân năm 1883, sau một thời gian dài chuẩn bị, Seurat bắt tay vào thực hiện bức tranh khổ lớn 201 × 301,5cm có tên là *Tắm ở Asnières*. Bức tranh miêu tả những người tắm trên bờ sông Seine, chính xác hơn là bên tả ngạn bờ sông Seine, đoạn giữa hai cây cầu Asnières với Clichy. Seurat vốn yêu thích phong cảnh ở Asnières, một khu vực ở Bắc Paris. Những người ở trong tranh đều ở tư thế bất động, ánh sáng và màu sắc của bức tranh gợi lên hình ảnh một bầu không khí oi nồng và ẩm ướt của một buổi chiều mùa hè. Sự chuyển động nhẹ nhẹ chỉ được lộ ra ở cảnh các thuyền buồm và một chiếc thuyền gỗ đang bơi trong sóng nước lăn tăn.

Những nhân vật ở phía trước mặt tranh được bố cục riêng biệt nhưng đều gây cảm giác ấn tượng. Cách ăn mặc chỉ ra họ là những người thuộc tầng lớp bình dân ở ngoại thành phố Paris. Có một điều lạ lùng là trong tranh chỉ có một người phụ nữ ở trên chiếc thuyền phía xa.

Để hoàn thành bức tranh này, Seurat đã phải hoàn thành một khối lượng lớn các bản vẽ nghiên cứu và phác thảo trước đó.

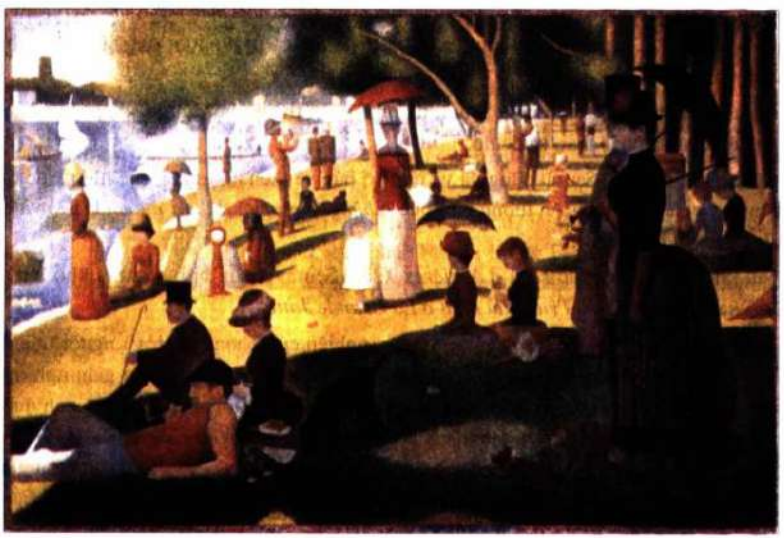
Cũng thời gian đó, Seurat cũng đã vẽ một số bức vẽ kiểu ấn tượng, thể hiện việc chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa Ấn tượng như bức *Những con ngựa ở dưới nước* (1883) và bức *Những người tắm* (1883).

Sau khi hoàn thành bức *Tắm ở Asnières* ít lâu, Seurat chuẩn bị bức tranh khổ lớn thứ hai mà sau này đặt tên là *Trưa chủ nhật ở La Grande Jatte*.

Vào khoảng cuối năm 1884, Seurat bắt đầu nghiên cứu phong cảnh và người trên đảo La Grand Jatte giữa sông Seine gần Asnières. Bức tranh miêu tả cảnh thư giãn nghỉ ngơi của tầng lớp tiểu tư sản Paris. Bức tranh vẽ một đám đông người nhưng nhấn mạnh đường bao của những người riêng biệt, tạo thành tầng tầng lớp lớp xa gần khác nhau. Đám người ngồi hay đứng đều tĩnh lặng, trừ có em bé gái đang nhảy dây. Đây là một bố cục hoàn hảo, tuân theo tỉ lệ vàng, nhằm thể hiện được một ấn tượng xảy ra chỉ trong khoảnh khắc.

Đám người đứng trong bóng dâm hoặc ở ngoài nắng, thỉnh thoảng lại có một đôi nam nữ ở bên nhau, mặc quần áo nghiêm chỉnh và không có người nào tắm, nhằm miêu tả nơi đây là "khu rừng thiêng" hoặc "hòn đảo tình yêu".

Georges Seurat, Tắm ở Asnières, *Sơn dầu, 201 × 301,5cm, 1883 - 1884, Phòng tranh Quốc gia London*

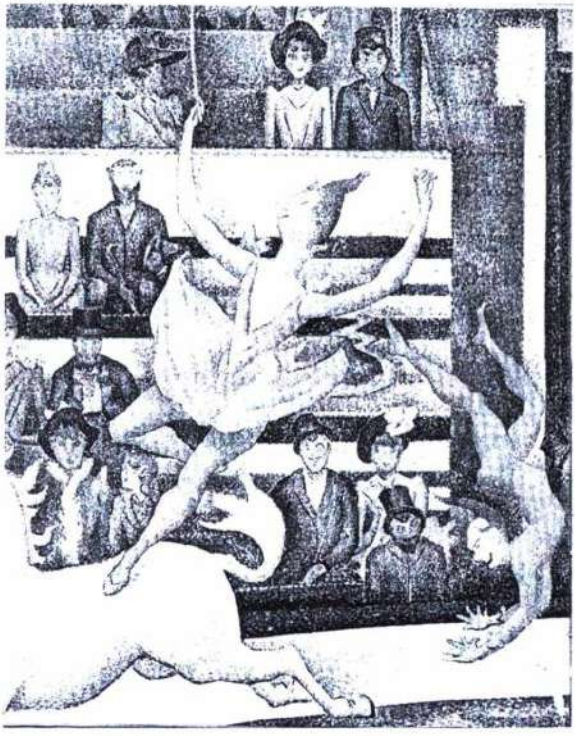


Georges Seurat, Trưa chủ nhật ở La Grande Jatte, *Sơn dầu, 207,6 × 308cm, 1884 - 1886, Học viện Mỹ thuật Chicago*

Người phụ nữ đứng câu ở phía bên trái có chiếc cần câu chỉ phương hướng, cũng thống nhất với hướng mắt của những người khác nhìn ra bờ sông. Em bé gái mặc áo váy trắng cùng người mẹ đặt giữa bức tranh rất có ý nghĩa trong bố cục mặt tranh, nổi lên như một yếu tố tương phản mãnh liệt. Để vẽ bức tranh hoành tráng khổ lớn này, Seurat đã phải vẽ 34 bức vẽ nghiên cứu và 28 bức phác thảo.

Trước khi vẽ những bức tranh sơn dầu nổi tiếng nói trên, Seurat đã có hàng loạt bức tranh vẽ chì rất nổi tiếng, tạo cơ sở cho các kiệt tác sau này. Ông có một cách vẽ chì đặc biệt: để tránh che khuất mặt nền của tranh, ông để cho ánh sáng và vân giấy lay động trên mặt hình ảnh.

Trong khi thể hiện mảng tranh về đời sống đô thị bao gồm các chủ đề chính là khoả thân, các quang cảnh và xiếc, Seurat đã để lại một số tác phẩm nổi tiếng: *Xiếc* (1890 - 1891), *Những người mẫu* (1886 - 1888), *Tiết mục chiêu khách của đoàn xiếc* (1888) và *Le Chahut* (1889 - 1990).



Georges Seurat, Xiếc *(trích đoạn), Sơn dầu 185,5 × 152,5cm, Bảo tàng Orsay*

Georges Seurat, Những người mẫu, *Sơn dầu, 200 x 250, The Barnes Foundation*

Những tác phẩm trên, với cấu trúc động hay tĩnh, với chiều sâu của không gian, với ánh sáng huy hoàng, đã khẳng định vai trò số 1 của Seurat trong phái Tân ấn tượng, trong tình huống ông bị cạnh tranh bởi một số tác phẩm của những người bắt chước ông và bởi một sự bất hoà tạm thời với Signac cũng là một khuôn mặt lớn khác trong trào lưu Tân ấn tượng.

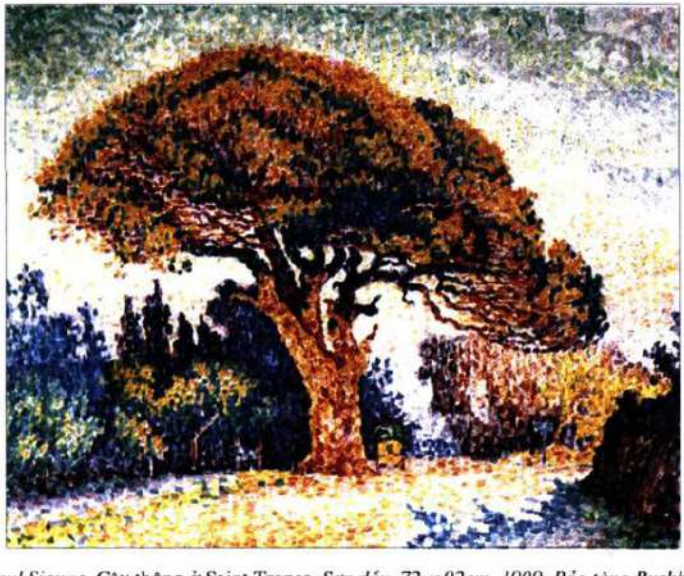
Seurat chết trẻ, vào năm 32 tuổi vì bệnh viêm màng não, chỉ chín ngày sau khai mạc triển lãm phòng tranh của các hoạ sĩ Độc lập, ở đó ông trưng bày tác phẩm *Xiếc*.

+ Paul Signac (1863 - 1935)

Paul Signac là hoạ sĩ quan trọng thứ hai Tân ấn tượng, ông là người bị vẻ đẹp của biển thôi thúc, lại từng là thuỷ thủ, nên ông vẽ phong cảnh biển là chính. Ông coi trọng khái niệm vẽ phân cắt, vẽ mảng hơn là vẽ điểm sắc và cho rằng những nét cọ vẽ theo kiểu mảng nhỏ có khả năng đưa đến một ánh sáng, một màu sắc và một sự hài hoà ít có, vấn đề là tạo một phong cách, một nét cọ nào cho thích hợp với tầm vóc của tác phẩm mà thôi. Ông viết: "Cách vẽ điểm chấm cũng chỉ giống như các cách vẽ khác, điều đó không quan trọng". Ông phê phán khái niệm Pointilism và thích phong cách Divisionism hơn.

Những tác phẩm chính của Paul Signac là *Cảng Port de la Rochelle* (1921), *Lâu đài của những Đức cha ở Avignon* (1900) và *Cây thông ở Saint Tropez* (1909).

Paul Signac, Lâu đài của những Đức cha ở Avignon,
Sơn dầu, 73,5 × 92,5cm, 1900, Bảo tàng Orsay



Paul Signac, Cây thông ở Saint Tropes, *Sơn dầu, 72 × 92cm, 1909, Bảo tàng Pushkin*

2. CHỦ NGHĨA HẬU ẤN TƯỢNG

• Khái quát chung

Trong khi chủ nghĩa Ấn tượng đến một lúc nào đó lâm vào khủng hoảng thì đã ra đời một chủ nghĩa Hậu ấn tượng chống lại phái Ấn tượng. Chủ nghĩa Hậu ấn tượng vứt bỏ nghệ thuật coi trọng trực cảm và sự nhạy cảm, quay sang kết nối với hình thức. Đặc điểm của phái Hậu ấn tượng là coi trọng nghệ thuật nguyên thuỷ, coi trọng lý tính, coi trọng cấu trúc, coi trọng sức mạnh của xúc cảm, làm cho toàn bộ mặt tranh "bùng nổ", tạo ra một hệ thống trí tuệ đặc thù riêng biệt từ những nhát cọ của các hoạ sĩ tài năng. Các hoạ sĩ Ấn tượng nổi tiếng nhất là Paul Cézanne (1839 - 1906), Vincent Van Gogh (1853 - 1890) và Paul Gauguin (1848 - 1903).

Trên thực tế, 3 con đường khác nhau đã dẫn 3 hoạ sĩ này cùng đi đến một kết quả và được xếp vào 3 hoạ sĩ lớn của phái Hậu ấn tượng.

Phái Hậu ấn tượng thoát thai từ phái Ấn tượng, các hoạ sĩ Hậu ấn tượng thường có những thời gian tiếp xúc hoặc vẽ theo phong cách ấn tượng. Nhưng 3 nhân vật của phái Hậu ấn tượng chưa bao giờ là một đoàn thể, chưa bao giờ có một triển lãm chung khi còn sống, chưa bao giờ có một tuyên ngôn chung, việc sắp xếp họ vào một hoạ phái là việc làm của các nhà phê bình nghệ thuật sau này, để chỉ những người vừa có mối liên hệ với phái ấn tượng lại vừa có những cách tân, vừa có những chủ trương khác phái ấn tượng. Chữ Hậu trong thuật ngữ Hậu ấn tượng không chỉ có ý nghĩa về sắp xếp thời gian mà còn có tính chất phản đối về mặt quan điểm.

Chữ Hậu ấn tượng (Post Impressinism) là một từ ngữ do nhà phê bình nghệ thuật Anh quốc Roger Fry (1866 - 1934) nêu ra đầu tiên; vào dịp triển lãm tranh năm 1911 của nhiều hoạ sĩ trong có 3 người trên. Trước năm 1911, không ai dùng thuật ngữ này. Thời hiện tại, mọi người quan niệm Hậu ấn tượng là trào lưu trải dài từ 1878 (là năm Cézanne rời khỏi trường phái Ấn tượng), xuyên suốt cuối thế kỷ XIX và lan sang đầu thế kỷ XX. Ba nhân vật lớn của Hậu ấn tượng, dù với 3 cách vẽ khác nhau, 3 cá tính khác nhau, nhưng đã làm một cuộc đổi mới lớn, một cuộc cách mạng trong thực tiễn và lí luận hội hoạ thế kỷ XX.

• Ba danh hoạ của phái Hậu ấn tượng

+ Paul Cézanne (1839 - 1906)

Paul Cézanne sinh ở Aix-en-Provence, con một nhà tài chính giàu có, có một quá trình học tập kinh điển vững vàng và từng kết thân với Émille Zola. Có thiên hướng về hội hoạ, Cézanne đến Paris năm 1862 với mong muốn toàn tâm toàn ý hiến dâng cho nghệ thuật. Nhưng sự cô độc của ông và việc thi trượt vào trường Mỹ thuật đã khiến ông phải quay lại Aix làm việc trong ngân hàng của cha ông. Từ năm 1864, ông chia sẻ thời gian vẽ sơn dầu của mình giữa Aix và Paris. Đầu tiên, Cézanne chịu ảnh hưởng của Delacroix, của Courbet và các nhà Cổ điển chủ nghĩa khác, ảnh hưởng này khiến phong cách vẽ của ông nặng về kiểu trang trí lượn sóng nặng nề và những chân dung đầy đặn, những hình ảnh gợi tình, những cảnh bi thảm, bạo lực. Ảnh hưởng này đến những năm 1870 thì kết thúc.

Paul Cézanne, Những người tắm, *Sơn dầu, 208,5 × 249cm, 1906, Philadelphia*

Paul Cézanne, Ba người tắm, *Sơn dầu, 52 × 55cm, 1879 - 1882, Bảo tàng Petit Palais, Paris*

Cézanne sống với người mẫu của mình là Hontense Ficquet và có với cô một đứa con vào năm 1872. Cũng vào năm này, ông kết thân với Pissaro ở Auvers sur Oise và phát hiện ra vẻ đẹp của kiểu vẽ ngoài trời và của hoạ phái Ấn tượng. Cây cọ và bảng pha màu của ông ngày càng toả sáng một cách đặc biệt, ngôn ngữ hội hoạ của ông mang đặc chất một cách riêng biệt và độc đáo: một phong cách được đặc trưng bằng những đường chéo, những hình tam giác, sự hệ thống hoá và quy chuẩn hoá như một phác thảo không gian mà trong đó kết hợp bởi các môtip rất điển hình.

Trước khi được tôn vinh là "Người cha của nghệ thuật hiện đại", Cézanne đã từng gặp những thất bại cay đắng. Cézanne trưng bày 3 tác phẩm ở triển lãm Ấn tượng năm 1874 và 16 bức ở triển lãm năm 1876 nhưng bị giới phê bình bài xích. Ông cảm thấy đơn độc và chỉ còn giao thiệp với một số người. Năm 1886, Cézanne bất hoà với Zola vì Zola xuất bản cuốn "Tác phẩm" mà nhân vật chính là một hoạ sĩ thất bại. Khi thân sinh ông mất đã để lại cho ông một gia tài lớn.

Cézanne tiếp tục bộc lộ tài năng của mình bằng cách quan tâm đến một nền hội hoạ của sự thụ cảm rõ nét các bình diện, các hình khối và các hình thức, dần dần ông xa dần các hoạ sĩ ấn tượng và rời bỏ cách vẽ của phái ấn tượng, ông quan tâm nhiều đến cách vẽ mặt tranh có cấu trúc vững vàng.

Sau đó, ông cho xuất xưởng rất nhiều bức tranh theo các chủ đề khác nhau, chẳng hạn loạt tranh Núi Sainte - Victoire, loạt tranh tĩnh vật, loạt tranh tắm. Đó là những loạt tranh thể hiện thế mạnh của Cézanne, thể hiện cách nhìn của riêng ông và thể hiện sự áp đặt của hành động của ông lên mặt tranh. Cézanne mất năm 67 tuổi, là nhân vật lớn được thừa nhận của thời đại và là người gợi ý cho sự ra đời của phái Lập thể.

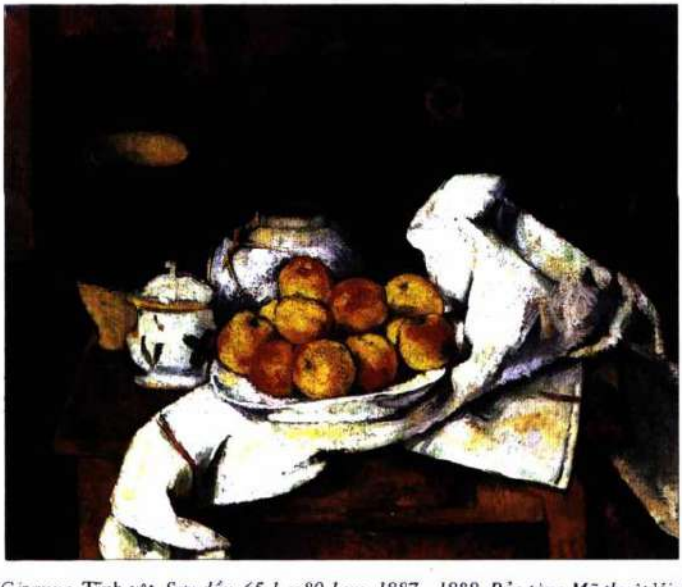
Nhìn lại quá trình vẽ của Cézanne: trong khi vào năm 1877 còn tham gia vào phái Ấn tượng, vẽ kiểu ấn tượng với ánh sáng ngoài trời thì năm 1878 Cézanne đột nhiên rời khỏi phái Ấn tượng. Từ Paris ông trở lại quê nhà, lấy bờ biển gần Marseille và sông núi ở Provence làm đề tài, thực hiện bộ tranh Núi Sainte - Victoire và biển ở L'Estaque. Từ 1880, ông vẽ người là chính và thực hiện bộ tranh "Những người đàn bà tắm".

Cézanne đã chuyên tâm khẳng định phong cách riêng của mình, với một bút pháp cực kì chủ quan, nhằm lột tả cốt lõi tinh thần của đối tượng vẽ. Ông phản đối sự phân tích quá chi tiết của các hoạ sĩ ấn tượng, cho rằng họ lạm dụng ánh sáng phản xạ và sự phân giải màu sắc.

Cézanne theo đuổi một chủ nghĩa Cấu trúc trong hội hoạ, không chỉ miêu tả sự vật mà còn miêu tả cảm xúc, tinh thần của sự vật. Đó là một "cách nhìn đa nguyên" làm biến hình đối tượng, sự vật nhằm hiển thị cảm giác nội tại đối tượng vẽ.

Bắt đầu từ Cézanne, thế giới mới khẳng định là vẽ không phải là mô phỏng, không phải là sao chép đối tượng. Ví dụ khi vẽ tĩnh vật, khác với mục đích chỉ coi trọng ánh sáng như phái Ấn tượng, mà hoạ sĩ còn gửi gắm tình cảm vào mặt tranh, làm cho đối tượng gây cảm giác về trọng lượng.

Paul Cézanne, Núi Sainte - Viectoire nhìn từ Les Lauves,
Sơn dầu, 69,8 × 89,5cm, 1902 - 1904, Philadelphia



Paul Cézanne, Tĩnh vật, *Sơn dầu, 65,1 × 80,1cm, 1887 - 1888, Bảo tàng Mỹ thuật Victoria*

Cézanne đã có một quan điểm rất hiện đại về hội hoạ, ông chủ trương "cảnh quan bao gồm cả người quan sát", đúng như Richard Appinanesi và Chris Gattat đã viết trong cuốn "Nhập môn chủ nghĩa Hậu hiện đại:

"Paul Cézanne (1839 - 1906) không phủ nhận sạch trơn chủ nghĩa Hiện thực, nhưng ông "hiệu chỉnh" lại sao cho nó bao gồm cả sự bất định trong cách chúng ta tri giác sự vật. Việc biểu đạt phải tính đến cả hiệu quả của sự tương tác giữa hành vi quan sát và đối tượng quan sát, những thay đổi của điểm quan sát, cũng như khả năng có sự nghi ngờ ở những gì ta thấy. Cézanne đã mở ra một hướng đi mới có tính cách mạng, ấy là: không vẽ bản thân thực tại, mà vẽ cái hiệu quả của sự tri giác thực tại".

Cézanne đi tìm một "trường thống nhất" cho việc nhận thức thực tại và khuyên bảo mọi người "hãy xử lí thiên nhiên bằng hình trụ, hình cầu, hình nón". Như vậy, người xem phải hoà nhập vào tác phẩm.

Vincent Van Gogh (1853 - 1890)

Vincent Van Gogh là người Hà Lan theo đạo Tin lành, những sự nghiệp vĩ đại với vô số tác phẩm nổi tiếng của ông lại được thực hiện trong thời gian ở Pháp.

Trong thế giới nghệ thuật, có rất nhiều nhà nghệ sĩ lúc còn sống rất bần hàn, nhưng khi chết lại được tôn vinh hết mực. Van Gogh cũng thuộc loại nghệ sĩ như vậy, nhưng phải thêm một số câu chữ nữa thì mới đúng với trường hợp của ông: đó là lúc sống, cực kỳ nghèo túng và lúc chết thì bước lên cực đỉnh vinh quang. Những điểm tương tự cũng có thể tìm thấy trong trường hợp Beathoven - nhạc sĩ vĩ đại.

Van Gogh từng nói: "Tác phẩm của tôi là máu thịt và tinh thần của tôi, vì nó tôi có thể cam chịu mất đi sinh mệnh và trí tuệ".

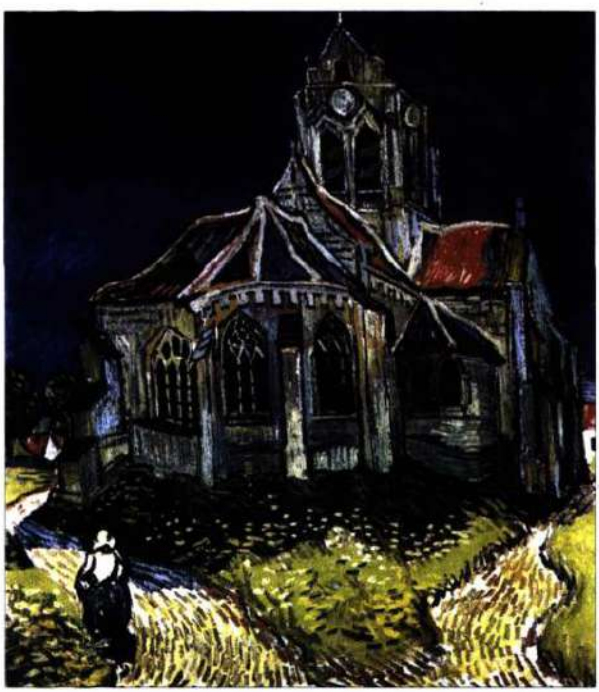
Cuộc đời của Van Gogh chỉ vẻn vẹn có 37 tuổi đời, sự nghiệp hội hoạ chỉ thực hiện trong 10 năm, nhưng nó thực sự đồ sộ: 800 bức sơn dầu, 700 bức hình hoạ, tranh khắc và màu nước.

Năm 1890 là năm ông mất, bức tranh *Vườn nho màu đỏ* của ông triển lãm ở Bruselles chỉ bán được 400 đồng Franc Bỉ, tương đương với 80 đôla. Lúc đó, trừ người em của ông là Theo Van Gogh, không có ai hiểu được thiên tài và chỉ người đời sau mới biết được tranh của ông là vô giá.

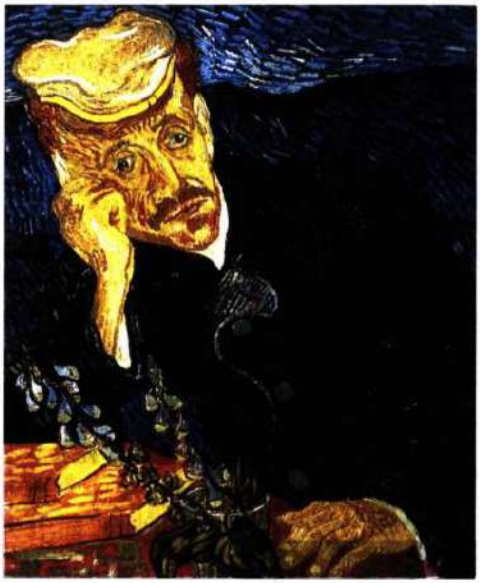
Năm 16 tuổi, tốt nghiệp trung học Van Gogh từng làm nhân viên của một cửa hàng bán tranh có chi nhánh ở La Haye, London, Paris. Ở những nơi đó, ông phát hiện và bị mê hoặc bởi Rubens và Millet. Từ năm 1886, ông đến Paris và gặp Pissaro và Gauguin. Hai năm sau Van Gogh và Gauguin lại gặp nhau ở Arles, lúc này chứng bệnh thần kinh của Van Gogh đã khá nặng.

Thời gian Van Gogh chịu ảnh hưởng của trường phái Ấn tượng rất ngắn, chỉ từ năm 1886 - 1888. Sau đó, Van Gogh khẳng định phong cách riêng của mình. Cá tính nội tại mãnh liệt của ông đã phát tán sự thăng hoa cuồng nhiệt lên mặt tranh, cách vẽ nóng bỏng như vậy khiến ông được thừa nhận là bậc tiền bối của chủ nghĩa Biểu hiện sau này.

Vincent Van Gogh,
Đêm sao, *Sơn dầu*
73,7 × 92,1cm, 1889,
Bảo tàng Nghệ thuật
hiện đại New York



Vincent Van Gogh,
Nhà thờ ở
Auvers sur Oise,
Sơn dầu, 94 × 74cm,
1890,
Bảo tàng Orsay, Paris



Vicent Van Gogh,
Chân dung bác sĩ Gachet,
Sơn dầu, 67 × 56cm, 1890,
Bộ sưu tập tư nhân

Vincen Van Gogh, 12 bông hoa
hướng dương trong một cái bình,
Sơn dầu, 91 × 72cm, 1888, Munich

Điểm đặc biệt trong tranh của Van Gogh là sự thống nhất giữa các màu sắc, cách biểu hiện màu sắc một cách cháy bỏng bằng một bầu nhiệt huyết cháy bỏng, điều đó không giống phái Ấn tượng theo đuổi cách liên hệ giữa màu sắc và ánh sáng. Màu sắc tranh của Van Gogh giống như ngọn lửa trong tâm can, phản ánh sự hưng phấn dị thường cùng với một cảm giác sâu sắc vô bờ bến. Tính chủ quan trong tranh của ông cũng cực kỳ mãnh liệt. Những bức tranh của ông khác biệt với hội hoạ của những hoạ sĩ đương thời khác. Những nét cọ đầy năng lượng cùng với sự giàu có của màu sắc toả lan khắp mặt tranh là đặc điểm cách vẽ của ông. Ông đáng được mệnh danh là "Hoạ sĩ của những ngọn lửa".

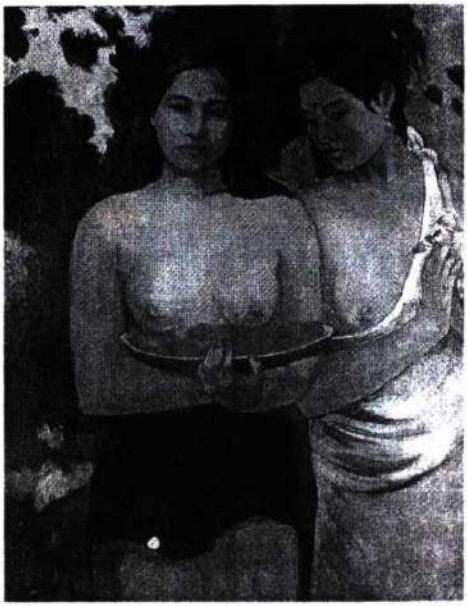
Bức *Đêm sao* (1889) là bức Van Gogh vẽ trong thời gian ở viện điều dưỡng. Đó là một bức vẽ phong cảnh, nhưng chính xác hơn ta có thể gọi nó là một bản giao hưởng thể hiện sự kết hợp giữa màu sắc và tình cảm. Những ngôi sao lớn nhỏ quay cuồng trên bầu trời, vầng trăng non cũng biến thành một quả cầu lửa, rồi những đám mây di chuyển uyển chuyển nhưng đầy sức mạnh trong không gian. Cây bách được phù trợ bởi một vùng đồi núi phong cảnh phía xa vươn lên hùng vĩ như một bó đuốc. Đó là một hình thái thế giới mà Van Gogh tưởng tượng ra, bức tranh vừa thực lại vừa ảo, nó cũng là sự phản chiếu của sự bất an về tinh thần của tác giả.

Tác phẩm *Nhà thờ ở Auvers-sur-Oise* (1890), bức tranh cuối cùng của tác giả, những đường nét của mặt đất và của nhà thờ được tạo thành hình ảnh như một ngọn lửa có xu hướng chiếm lĩnh bầu trời màu lam tối, hình ảnh bản thân nhà thờ vút lên như hình ảnh một mãnh thú có thể làm cho người xem lo sợ. Một mặt bức tranh thể hiện tâm trạng của tác giả mặt khác nó lại thể hiện được sức mạnh của nghệ thuật. Những kiệt tác của Van Gogh, một người chết vì nghèo túng và bệnh hoạn gần 100 năm sau được bán với giá cao không thể tưởng tượng nổi, nhưng di sản mà Van Gogh để lại không thể chỉ đo đếm được bằng tiền, đó còn là sự vĩnh cửu của nghệ thuật.

+ Paul Gauguin (1848 - 1903)

Nhân vật thứ 3 trong trào lưu Hậu ấn tượng là Paul Gauguin. Cuộc đời của Gauguin không tách khỏi những chuyến du lịch gần như khắp nơi. Năm lên 3 tuổi, Gauguin theo gia đình sang Lima, Pêru, thăm quê ngoại vì mẹ ông là người Pêru. Trên đường đi, thân phụ của ông qua đời. Gia đình ông trở về Copenhagen vào năm 1873, làm ăn phát đạt, ở đó ông cưới vợ và thể hiện thiên hướng về hội hoạ.

Sau 10 năm, ông rời gia đình sang Paris với quyết định gắn bó với hội hoạ. Paul Gauguin làm bạn với Pissaro và bày tranh cùng phái Ấn tượng từ năm 1880. Từ 1885 đến 1887 qua lại nhiều ở Pont Aven và khẳng định phong cách hội hoạ. Ông tiếp tục thoả mãn nhu cầu đi du lịch bằng cách đi Panama, Martinique, sau đó về Paris và đến ở với Van Gogh ít lâu.



Paul Gauguin,
Hai người phụ nữ Tahiti,
Sơn dầu, 94 × 73cm, 1899

Paul Gauguin, Phụ nữ Tahiti (hay trên bãi cát),
Sơn dầu, 69 × 91cm, 1891, Bảo tàng Orsay, Paris

Từ năm 1891, ông đến Tahiti và phát triển một thị hiếu thẩm mĩ độc lập, sau đó về lại Paris để triển lãm ở phòng tranh Durand - Ruel, sau nữa lại trở lại ở Polynésie. Những ngày cuối cùng của ông là những ngày thiếu thốn và bệnh tật.

Gauguin muốn và đã thành công trong việc tránh xa chốn phồn hoa đô thị, đến một hòn đảo xa xôi để sáng tác những tác phẩm mang một vẻ đơn sơ "man dã". Ông vẽ những người phụ nữ địa phương có sức khoẻ mạnh mẽ và thân hình đầy đặn như những tác phẩm điêu khắc. Ông dùng màu sắc mạnh mẽ nhưng không chú ý lắm đến hiệu quả phối cảnh. Giới nghiên cứu nghệ thuật đã đánh giá cao vị trí những hình ảnh phụ nữ Tahiti trong lịch sử nghệ thuật.

Chương 13

CHỦ NGHĨA TƯỢNG TRƯNG

1. KHÁI QUÁT CHUNG

Chủ nghĩa tượng trưng (Symbolism) là một trào lưu nghệ thuật chủ yếu của phong trào văn nghệ cuối thế kỷ XIX trong các lĩnh vực sáng tạo: Văn học, thơ ca, triết học, kịch, âm nhạc và nghệ thuật tạo hình, xuất hiện giữa năm 1886 và 1900, ra đời ở Pháp đã được phát triển trên toàn châu Âu phát triển sang đến tận Nga và Mỹ. Bắt đầu ở ngành văn chương, là một phong trào tìm về trí tưởng tượng làm nguồn sáng tạo. Dần dần, nó lan sang nghệ thuật tạo hình, như một phản hưởng của phái Tả thực và Ấn tượng. Cơ sở lý luận của chủ nghĩa Tượng trưng là chủ nghĩa Duy tâm chủ quan. Chủ nghĩa này cho rằng mục đích của thơ ca là ở chỗ "ám thị" có "một thế giới khác", mà "thế giới khác" này là "Chân " và "Mỹ". Thơ phải dùng các ngôn ngữ thần bí khó hiểu để kích thích cảm quan, tạo ra sự huyễn hoặc mê ly, tạo ra những liên tưởng thần bí của sự huyễn hoặc mê ly, đó chính là "tượng trưng". Chủ nghĩa Tượng trưng ít quan tâm đến thiên nhiên, nó nghiêng về tinh thần, trí tưởng tượng. Các nhà thơ, các hoạ sỹ đều chung một ý tưởng. Thể hiện nghệ thuật chìm đắm trong mộng mơ và mê ly rời bỏ chủ nghĩa Thực chứng, rời bỏ kỹ thuật nhiếp ảnh và chủ nghĩa duy vật.

Chủ nghĩa Tượng trưng có thể nói là chủ nghĩa Lý tưởng của chủ nghĩa Tinh thần, họ phản đối chủ nghĩa Hiện thực. Vì kỹ xảo của chủ nghĩa Hiện thực thiên về khoa học và lý trí trong khi đó hoạ phái Tượng trưng dùng phương pháp biện luận chủ quan và tình cảm, có nghĩa là hoạt động nghiêng về tâm linh. Cao trào tượng trưng nổi lên vào những năm 1885 - 1895 và Jean Moreas là người đã phát biểu "Tuyên ngôn của họa phái Tượng trưng" trên tờ Le Figaro ở Paris.

Các Hoạ sỹ tượng trưng chịu ảnh hưởng của những tiểu thuyết và thơ ca đương đại hoặc quá khứ, về những huyền thoại, những chuyện kể về những nàng tiên và những Thánh Kinh. Tượng trưng tức là gợi lên một ý tưởng sâu sắc và tạo ra cho người xem một sự mù mờ. Đó là hình ảnh những bông hoa tiêu biểu cho cái Thiện và cái Ác, những con vật thì trở nên siêu hình và phong cảnh thì dẫn dắt người xem đến những vùng miền siêu nhiên. Hội hoạ tượng trưng được làm giàu có thêm bởi những kinh nghiệm phong phú: sự ngẫu nhiên của những vệt màu sắc, sự mù mờ giữa những mảng màu những hình thức chập chờn, sự mẫn cảm của những tông màu và những chất liệu. Giới hội hoạ

Tượng trưng thường dùng màu sắc dễ gây cảm xúc. Hình ảnh theo phong cách "nổi", đánh vào tiềm thức của người thưởng ngoạn, đôi khi xa lạ như cảnh trong mơ.

Hoạ phái Tượng trưng phản đối sự miêu tả khách quan của phái Học viện và sự coi trọng ấn tượng thị giác của phái Ấn tượng. Họ lấy chủ quan để giải thích tự nhiên, mang đạt đến sự biểu hiện cái tự do, tự tại, họ chủ trương không miêu tả vẻ ngoài của thế giới tự nhiên mà chỉ chú trọng sự theo đuổi tính tượng trưng của hiện tượng.

Chủ nghĩa Tượng trưng đã mở rộng cánh cửa cho nghệ thuật hiện đại. Chủ nghĩa Tượng trưng từ cuối thế kỷ XIX đến trước đại chiến I, có ảnh hưởng khắp toàn bộ Châu Âu, ảnh hưởng đến các bộ môn nghệ thuật khác.

2. CÁC HOẠ SỸ TIÊU BIỂU

Ở Pháp có các hoạ sỹ tiêu biểu sau đây: Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon và có thể kể thêm cả Gauguin thời kỳ Hậu kỳ.

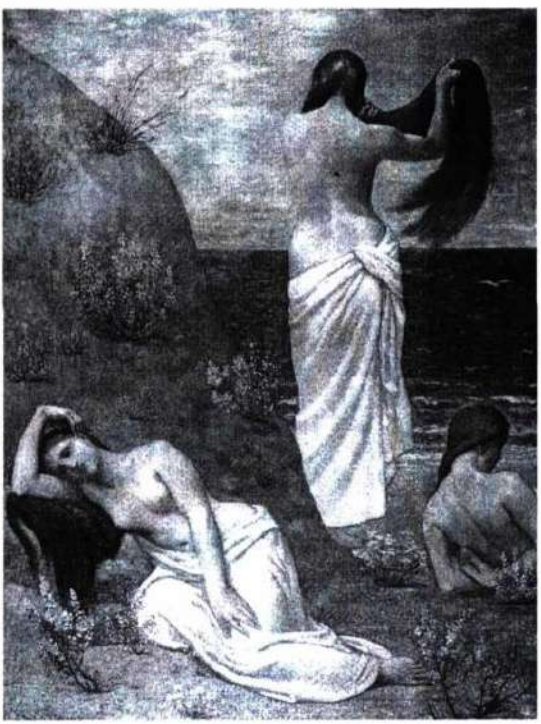
• Pierre Puvis de Chavannes (1824 - 1898)

Không bận tâm tới những tranh cãi và tìm tòi náo nhiệt của các bạn vẽ xung quanh, Puvis đã tự tạo ra cho mình một thế giới riêng, biểu hiện những hoài niệm vang bóng một thời, xa lánh cuộc sống phù hoa. Tại phòng tranh 1881, ông đã bày bức Người ngư dân nghèo cô đọng, bỏ hẳn bóng tối. Tranh ông có tư tưởng rất sâu, bố cục bề thế, cấy chất trang trí hoành tráng. Gam màu của Puvis trầm lắng, nhẹ nhàng. Ông giữ một vị trí đặc biệt trong hội hoạ đương thời và trong một số đồng nghiệp nể trọng như : Gauguin, Seurat, Van Gogh, Toulouse - Lautrec và Signac...

Pierre Puvis de Chavannes, Giấc mơ,
Sơn dầu, 82 × 102cm, 1883. Bảo tàng Louvre - Paris

Xu hướng biểu tượng của Puvis de Chavannes trực cảm, không luận giải cao siêu. So với các hoạ sỹ tượng trưng khác, có thể coi ông là còn gần chất Học viện hơn cả. Một số tác phẩm tiêu biểu của Ông là: *Giấc mơ, Người đánh cá nghèo, Những cô gái trên bờ biển.*

Pierre Puvis de Chavannes, Người đánh cá nghèo, *Sơn dầu, 155,5 x 192,5cm, 1881. Bảo tàng Orsay - Paris*



Pierre Puvis de Chavannes, Những cô gái trên bờ biển, *Sơn dầu, 61 x 47cm, 1879. Bảo tàng Orsay - Paris*

• **Gustave Moreau (1826 - 1898)**

Tới cuối đời, Gustave Moreau được phái Tượng trưng tôn vinh là tiền bối về niên đại, mặc dù ông gần với phái Hiện thực hơn. Đồng thời với Manet và Courbet, song ông chỉ theo đuổi một bút pháp riêng, không cần biết Hiện thực hay Ấn tượng là gì.

Tác phẩm Tượng trưng đôi khi mờ nhạt, lại còn bệnh hoạn nữa, chẳng hạn như bức Nàng Salomé. Chuyện kể một người đàn bà bệnh tâm thần chỉ thích hại người tình. Bức tranh này nói về phụ nữ sớ sát phu, màu sắc sáng sủa, chẳng gợi ý gì tới sự ám đạm của Salomé. Nhiều bức hoạ khác của Moreau được biết đến nhờ tả những loài thú kỳ lạ, khuôn mặt bí hiểm ngoài thực tại, bởi bút pháp độc đáo đưa vào và đẩy ông lên hàng đầu của trường phái Tượng trưng.

Ông tìm về những chủ đề xa xưa của huyền thoại Đông phương hay Hy Lạp, vào thế giới ảo huyền lung linh của dĩ vãng, như muốn tìm đến tâm linh con người, vượt qua khỏi thời gian. Nhân vật và cảnh trí trong tranh Moreau đầy tính ẩn dụ, "ý tại ngôn ngoại". Ông ưa dựng những nhân vật huyền thoại day dứt về định mệnh, kiếp người. Bảng màu của Moreau óng ả, lộng lẫy, tuy hình hoạ có phần ngưng tĩnh do còn đậm âm hưởng của chủ nghĩa Hàn lâm.

Gustave Moreau,
Bản vẽ phác thảo nàng Salomé,
Bút sắt, 26,7 × 14,4cm, 1875.
Bảo tàng Gustave Moreau - Paris

Moreau sáng tác đơn độc, song từ 1886, khi đã có cương vị trong Viện hàn lâm, được bổ nhiệm giáo sư trường Mỹ thuật Quốc gia, ông lại cổ vũ, khuyến khích học trò đi tìm những hướng đi mới và mạnh dạn khám phá. Nhờ đó, môn sinh của ông sau này nhiều người nổi danh, có những người vượt cả uy tín của thầy, như Rouault, Matisse, Marquet v.v. và vì thế Moreau vẫn là người thầy được cả giới hoạ quý trọng. Những tác phẩm tiêu biểu của Ông là: *Jupiter and Salomé, The Sphinx, Hiện hình.*

Gustave Moreau, Hiện hình,
Sơn dầu, 142 × 103cm, 1874 - 1876.
Bảo tàng Gustave Moreau - Paris

The Sphinx,
Màu nước, 31,5 × 17,7cm, 1886

Gustave Moreau,
Jupiter and Salomé,
Sơn dầu, 213 × 118cm, 1894-1896.
Bảo tàng Mustave Moreau - Paris.

• **Odilon Redon (1940 - 1916)**

Cũng là một cây cọ đi vào những giấc mơ, chỉ vẽ theo sở thích thuần tuý và màu sắc theo một kiểu riêng tư, giản dị mà lại phóng khoáng khiến bút pháp của ông trở thành tinh hoa của phái Tượng trưng. Giống như Moreau, ông bị ám ảnh bởi trí tưởng tượng của mình, những cánh hoa trông ngọt ngào làm sao. Bức *Cỏ chân ngỗng và hoa dinh tử hương trong bình xanh* điển hình cho loại này, mềm mại và tế nhị được thể hiện trên màu phấn sáng. Thật là những đoá hoa không bao giờ tàn, rực rỡ trước mặt người thưởng ngoạn sự khác biệt và khai phá của nghệ thuật. Cảm hứng từ những hình trên cửa kính màu thời trung cổ cũng như nghệ thuật dân gian, ông vẽ những dạng đơn giản với đường viền đậm nét.

Odilon Redon, Người khổng lồ một mắt,
Sơn dầu trên gỗ, 64 × 51cm, 1874 - 1876.
Rijksmuseum Kroller, Otterlo.

Odilon Redon Người đàn bà che mạng,
Phấn màu, 47,5 × 32cm, 1895 - 1899.
Rijksmuseum Kroller - Muller, Otterlo.

Do gần gũi với thi ca biểu tượng cuối thế kỷ XIX, Redon đi vào thế giới mộng ảo, vô thức dào dạt chất thơ, và về mặt này ông rất gần với Moreau. Redon không tán thành Phái ấn tượng ngay từ buổi đầu: theo ông, họ hãy còn nệ chất sống bình nhật, và tìm tòi của ấn tượng quá thiên về hiệu quả thị giác, tức là hời hợt bề ngoài. Redon là một trong các sáng lập viên " Phòng tranh của các Hoạ sỹ Độc lập" (Salon des Indépendants) nổi tiếng ở Pháp nửa sau thế kỷ XIX. Ông cũng từng được nhóm hoạ XX (Hai mươi) mời sang Bỉ dự triển lãm của họ, nổi danh cả ở Bỉ và Pháp. Sau này, năm 1913, khi nước Mỹ đưa ra hội hoạ châu Âu, đặc biệt là hội hoạ Pháp, sang giới thiệu trong cuộc triển lãm chấn động dư luận Hoa Kỳ là Armory Show, Ban tổ chức đã dành hẳn một phòng riêng cho Redon. Những tác phẩm tiêu biểu của Redon có thể kể ra là: *Người khổng lồ một mắt, Người đàn bà che mạng, Bầy ngựa của Thần Mặt trời, Ophelia.*

Odilon Redon,
Bầy ngựa của Thần Mặt trời,
Sơn dầu và phấn,
91,5 ×77cm, 1905-1914.
Bảo tàng Orsay, Paris

Odilon Redon, Ophelia, *Phấn màu, 50,5 ×67,3cm, 1900 - 1905,*
Wildenstein&co collection, New York

• **Paul Gauguin (1848 - 1903)**

Năm 1891 Albert Aurier viết: "Gauguin là bậc tiên phong của phong trào mỹ thuật Tượng trưng". Năm 1891, các nghệ sỹ ấn tượng và tượng trưng tổ chức triển lãm tranh trong đó có các hoạ sỹ Lonis Arquetin (1861 - 1932), Emile Schuffenecker (1851 - 1934), Kerxauier Roussel (1867- 1944), Paul Ranson (1862 - 1909). Những nghệ sỹ này sùng bái nghệ thuật của Gauguin (lúc đó tác phẩm của Gauguin đã rời bỏ phong cách Ấn tượng) mà hướng về hội hoạ Phương Đông dùng phương pháp đơn giản hoá các đường nét,cấu thành trang sức và đơn giản hoá hình màu, tổng hợp và cân bằng hình màu để đạt được cái đẹp, hoàn toàn đen tự nhiên biến đổi bằng cách chủ quan hoá.

Paul Gauguin, Ondine,
Sơn dầu, 92 x 72cm, 1889.
Bảo tàng Nghệ thuật Cleveland

Paul Gauguin, The lost Virginity, *Sơn dầu, 90 x 130 cm, 1891.*
Bảo tàng Chrysler, Norfolk

Ở Na Uy, hoạ phái Tượng trưng có các hoạ sỹ tiêu biểu là Edvard Munch.

• Edvard Munch (1863 - 1944)

Là người trầm mặc, tinh thần bị ám ảnh vì bệnh hoạn, điên khùng và chết chóc. Ông bắt đầu vẽ ở Oslo, nơi chủ nghĩa Hiện thực xã hội là phong cách thịnh hành lúc đó và chỉ khi tới Paris năm 1888 ông mới đi theo những đường hướng riêng. Ta thấy trong tác phẩm của Munch có những nét quay cuồng của Van Gogh; ông cũng bị lôi cuốn vì những tác phẩm của Gauguin và các hoạ sĩ ấn tượng, và trở thành bạn thân của Stephane Mallarmé.

Ông áp dụng những hình thể cách điệu, những cấu trúc trang trí và màu sắc đậm đà của hoạ sĩ tượng trưng để diễn đạt nỗi khắc khoải và tinh thần bi quan của mình. Là nhà tiên tri của chủ nghĩa Biểu tượng, mục tiêu chủ yếu của Ông là hình dung xúc cảm, vì những yếu tố hình thức của tác phẩm, do mục đích đó, phải hoàn toàn phụ thuộc vào nội dung của chủ đề.

Những tác phẩm tiêu biểu của Ông là: *Nỗi kinh hoàng* (1894), *Ghen* (1895) và *Madonna* (1895 - 1902).

Edvard Munch, Ghen, *Sơn dầu, 67 × 100,5, 1895.*
Ramus Meyers Collection, Bergen

Munch có thể trình bày với chúng ta những hình ảnh không đáng để ý, nhưng lúc đó ta phải nhìn tới hai lần. Có nhiều phiên bản của bức *Bốn thiếu nữ trên một cây cầu*, mỗi bức chứa đựng nhiều ẩn ý mơ hồ. Đó là những thiếu nữ rất trẻ, ghé nhìn mặt nước hoặc đang nói chuyện riêng với nhau. Người ta lờ mờ có trực giác là mặt nước đó phải tượng

trưng một cái gì: thời gian? Sự nẩy nở dục tính của họ? Các thiếu nữa đứng trên cầu, ở đầu kia là hình dáng sẫm màu và đó sộ của tương lai...

Quá chú trọng việc giải thích ý nghĩa của các hình ảnh đó, ta có thể làm giảm ấn tượng của chúng. Munch là một hoạ sĩ phái Tượng trưng và những ý tưởng của ông càng có hiệu lực hơn khi chúng càng bóng gió.

Khi những khó khăn bản thân càng tăng thì nghệ thuật của ông càng có tính tự truyện hơn. Munch là một hoạ sĩ phái Tượng trưng, và những ý tưởng của ông càng có hiệu lực hơn khi chúng càng bóng gió. Khi những khó khăn bản thân càng tăng thì nghệ thuật của ông càng có tính tự truyện hơn. Trong những năm 1890, ông vẽ một loạt tranh nhan đề hình ảnh cuộc đời mà ông mô tả là "một bài thơ về sự sống, tình yêu và cái chết".

Từ năm 1908, sau một cuộc khủng hoảng tinh thần, ông không bao giờ rời Na uy nữa, việc đó không làm giảm ảnh hưởng của ông đối với các hoạ sĩ thế hệ sau, nhất là ở Đức. Tranh của Munch thường sử dụng kết hợp những tông màu tối để làm nổi bật những nhân vật có bộ mặt dùng tông màu sáng, những phần nền của tranh của Ông thường được vẽ theo kiểu những dải màu uốn lượn, âm u và huyền bí.

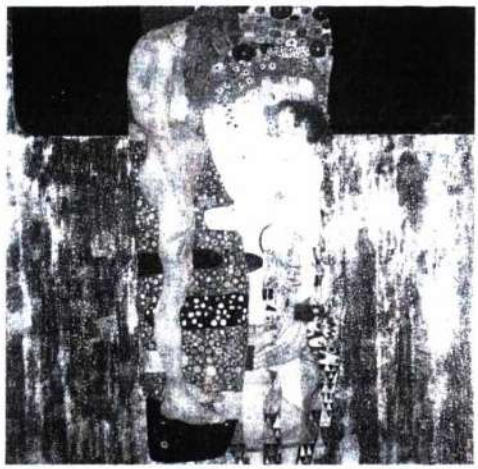
Edvard Munch, Madonna, *In thạch bản, 60,7 × 44,5, 1895-1902. Munch-Musee, Oslo*

Edvard Munch, Nỗi khiếp sợ
Sơn dầu, 93 × 72cm, 1894. Munch - Musee, Oslo

Ở Áo, hoạ sỹ Tượng trưng nổi bật nhất là Klimt.

• Gustave Klimt (1862 - 1918)

Như Munh gắn bó với chủ nghĩa Tượng trưng và chủ nghĩa Biểu tượng, nghệ thuật của hoạ sĩ Áo Gustave Klimt là sự pha trộn thú vị và đẹp đẽ giữa chủ nghĩa Tượng trưng và nghệ thuật mới (Art Nouveau). Nếu giai đoạn đầu hoạt động sáng tác của Klimt thuộc chủ nghĩa Tượng trưng thì giai đoạn sau thuộc phái Art Nouveau.



Gustave Klimt, The Three Ages of Woman, *Sơn dầu, 180 × 180cm, 1905. Gallery Nazionale d'Arte Moderna, Rome*

Gustave Klimt, Judith I, *Sơn dầu, 84 × 42cm, 1901. Osterreichische Galerie, Viena*

Gustave Klimt, Nuda Veritas, *1899, Sơn dầu, 252 × 56,2cm, Viena*

Gustave Klimt, JudithII (Salome). *Sơn dầu, 178 × 46cm, 1909. Gallery d'arte Moderna, Venice.*

Ở Thuỵ Sỹ, môn đệ nổi bật nhất của hoạ phái Tượng trưng là Arnold Bocklin.

• **Arnold Bocklin (1827 - 1901)**

Những tác phẩm nổi tiếng của Ông là: *Đảo chết, Bệnh dịch, Chiến tranh.* Trong khi các hoạ sỹ Ấn tượng vẽ phong cảnh tràn ngập ánh sáng ban ngày thì Bocklin theo đuổi những cảnh vật trong đêm tối, ánh sáng chỉ loé lên trong một số thành phần thiên nhiên để làm nổi bật những cảnh vật trung tâm.

Arnold Bocklin. Bệnh dịch.
Màu keo, 149 × 105cm, 1898.
Kunstmuseum, Basel, Basle

Arnold Bocklin.
Đảo chết, *Sơn dầu,*
155 × 111cm, 1880.
Kunstmuseum,
Basel, Basle

Một số tranh của các hoạ sỹ Tượng trưng đã là lời buộc tội một xã hội Tây Âu đang xuống cấp, nó góp phần vào việc tố cáo một xã hội bị đầu độc bởi rượu và nàng tiên nâu. Vì vậy, nó phát huy ảnh hưởng trong khuôn khổ hợp tác với các nhà báo, các kịch sỹ và các hoạ viên trong một số hoạt động.

Arnold Bocklin. Chiến tranh.
Sơn trên gỗ, 100 × 69cm, r, 1896.
Staatliche Kunstsammlungen, Dresden

Chương 14

NHÓM HỌA NABIS

1. KHÁI QUÁT CHUNG

• Hoàn cảnh ra đời

Vào thập niên cuối thế kỷ thứ XIX, một nhóm hoạ sĩ người Pháp được đào tạo ở Trường Mỹ thuật Julian - Paris, dưới sự ảnh hưởng của Paul Gauguin như Paul Sérusier (1863 - 1927), Pierre Bonnard (1867 - 1947), Edouard Vuillard (1868 - 1940) và Maurice Denis... đã tập hợp lại thành nhóm Nabis. The Nabis theo tiếng Do thái nghĩa là (Tiên tri) hay là "Người dự ngôn". Maurice Denis viết về tên gọi của nhóm Nabis như sau: "được gọi như vậy bởi vì trạng thái hưng phấn của các hoạ sĩ đã trở nên rất tự nhiên". Tháng 9 năm 1889 Paul Sérusier đã vẽ bức tranh *Le Talisman* là tác phẩm mang tính tuyên ngôn của hoạ phái "Tiên tri". Các hoạ sĩ tập trung trong xưởng vẽ của hoạ sĩ Paul Ranson và gọi đó là ngôi Đền của những Nhà Tiên tri.

Nabis là một hoạ phái được hợp thành bởi rất nhiều hoạ sĩ có cá tính khác nhau và kéo dài khoảng 10 năm. Trào lưu này muốn phá bỏ những giới hạn trong trang trí hội hoạ giá vẽ và muốn đi tìm một những nguồn gốc thuần tuý của hội hoạ.

Nhóm hoạ sĩ này phê phán và chống lại chủ nghĩa "Ấn tượng" là quá nhạy cảm và hời hợt, cho rằng hội hoạ nên đưa tình cảm của con người trên mặt tranh, quan tâm đến sự biểu hiện của nội dung, đường nét và màu sắc đều có thể lược bỏ và quan tâm đến sự thống nhất tượng trưng. Paul Sérusier khuyến khích các bạn hoạ sĩ trong nhóm Nabis tạo nên sự đơn giản về hình thức và màu sắc hội hoạ theo quan điểm của Gauguin, tư tưởng này gọi là "Chủ nghĩa tổng hợp". Lập luận thần bí của hoạ phái Nabis gần giống như lập luận của chủ nghĩa "Tượng trưng" và quan điểm mỹ học dựa trên lập luận của Cloisonnisme và trường phái Pont Aven.

Maurice Denis là nhà lý luận của hoạ phái Nabis. Ông đã viết trong cuốn lý luận năm 1890 - 1910 như sau: "Người ta nhớ đến một bức tranh cơ bản ở chỗ nó là một mặt phẳng được quét màu và một trật tự được sắp xếp trước khi nó là một con ngựa chiến, một người đàn bà khoả thân hay một giai thoại nào đó". Ngoài ra, tạp chí Blanche từ năm 1891 - 1903 cũng đã góp công tuyên truyền cho hoạ phái Nabis.

• Đặc điểm Mỹ học và phong cách của hoạ phái Nabis

Chủ đề sáng tác của nhóm Nabis tập trung vào mối giao lưu giữa gia đình, bạn hữu, thiên nhiên. Không gian trong các bức hoạ thiên hướng về sự yên bình, êm ả, nhẹ nhàng

thanh thoát, không sóng gió, va chạm, thiên hướng về sự an nhàn của các tầng lớp sang trọng trong xã hội. Ngoài vẽ tranh hội hoạ, hoạ phái Nabis còn chú trọng đến nghệ thuật trang trí nhà cửa.

Các hoạ sĩ của hoạ phái Nabis đã từ bỏ khái niệm truyền thống trong hội hoạ và thể hiện phong cách tự do nghệ thuật của mình trong dệt thảm, trang trí quạt, trang trí mẫu giấy, đồ gỗ, nội thất, đồ sành sứ, tranh quảng cáo, tranh minh hoạ, trang trí bìa sách, trang trí rạp hát. Những hoạ sĩ phái Nabis muốn nhấn mạnh bản chất là tính tinh thần và tính gần gũi của nghệ thuật trong đời sống hàng ngày. Họ từ chối chủ nghĩa "Hiện thực" và muốn tìm lại "Sự thông thái của cảm giác nguyên thuỷ". Những nguyên tắc của hoạ phái Nabis là: "để đơn giản hoá phải chống lại nghệ thuật nhìn như thật; để đa dạng hoá, chống lại sự làm nổi khối; để ngợi ca màu sắc phải chống lại lối vẽ đơn sắc". Các hoạ sĩ Nabis dùng những đường cong trang trí để tạo biến thái và sức mạnh cho những đường nét. Những mảng màu lớn có trang trí hình học được dùng để tăng giá trị trang trí cho hình hoạ. Ngoài ra, phong cách của hoạ phái Nabis còn có đặc điểm ngưỡng mộ hội hoạ Nhật Bản cùng với sự thần bí của phong cách hội hoạ phương Đông.

Hoạ phái Nabis trong lịch sử nghệ thuật chỉ tồn tại trong một thời gian ngắn nhưng nó là một đòn mạnh đánh vào quan niệm truyền thống nên nó có ý nghĩa và giá trị quan trọng đối với sự phát triển của hội hoạ hiện đại.

2. TÁC GIẢ VÀ TÁC PHẨM

• Paul Sérusier (1863 - 1927)

Paul Sérusier là người đặt cơ sở cho nền móng lý luận Nabis. Ông sinh ra ở Paris năm 1863 vào khoảng năm 1888 là thành viên chủ yếu của hoạ phái Nabis. Vào thời điểm mà các hoạ sĩ tập trung ở Học viện mỹ thuật Julian thì Sérusier phụ trách tư liệu của học viện. Ông là người làm việc rất nghiêm túc và thường yêu cầu đối với sinh viên rất cao. Sérusier là người có suy nghĩ rất sâu sắc và có tư duy mẫn tiệp. Ông thường hay đem lý luận triết học và mỹ học trao đổi với sinh viên và là người đề xướng học thuyết Nabis, nâng nó lên tầm lý tính. Các hoạ sĩ phái "Tiên tri" xem Sérusier là nhân vật trung tâm, họ phản đối chủ nghĩa Tự nhiên của nghệ thuật truyền thống.

Hội hoạ Nabis pha lẫn vẻ thần bí tôn giáo cho rằng: sự tái hiện tự nhiên của hoạ phái Ấn tượng là bảo thủ mà phải dùng tư tưởng sâu sắc để phản đối trực giác và cảm hứng tức thời. Hội hoạ của Sérusier là thơ ngây và bộc trực, quá trình tìm ý sâu sắc và trận trọng, tính khái quát cao. Từ cấu trúc bên trong đến cách biểu hiện màu sắc đều biểu thị sự khống chế cảm giác và cảm nhận bản thân.

• Maurice Denis (1870 - 1943)

Được mệnh danh là nhà Tiên tri của những bức tranh Thánh đẹp, Maurice Denis đã đổi mới nghệ thuật thần Thánh theo kiểu tượng trưng. Năm 1890, mới 20 tuổi ông đã đưa ra

định nghĩa nổi tiếng của Nabis mà trước đó vào năm 1888 khi cùng với Sérusier từ Pont Aven trở về, Denis đã chủ trương nghiên cứu Gauguin và phát hiện ra giá trị của Cézanne và có thể đưa ra ý nghĩa và giá trị lâu dài của chúng. Trong thực tiễn hội hoa, Denis chịu ảnh hưởng của Seurat, ông không chỉ thích kiểu vẽ "chấm chấm" của Seurat mà còn khám phá ra sự huyền bí của sự hỗn hợp màu sắc tác động đến mắt người của cách vẽ đó. Ngoài ra, Denis còn dùng cách vẽ "chấm chấm" để đi tìm vẻ đẹp của sự rung động ánh sáng và việc tiến hành nghiên cứu phương pháp hỗn hợp ánh sáng của Seurat. Sau đó, Denis tiếp thu lý luận hội hoạ của Gauguin, phản đối tính chất tức thời của phái hội hoa Ấn tượng, nhấn mạnh ý chí bản thân của người hoạ sĩ và cho rằng ý chí quan trọng hơn việc quan sát tự nhiên. Theo nguyên tắc tư tưởng và tinh thần đó, Denis đã vẽ tranh phong cảnh và tĩnh vật. Hội hoạ của Denis có chủ đề sáng tỏ rõ ràng nhưng hướng về tôn giáo. Denis là một hoạ sĩ hiến thân cho nghệ thuật một cách nghiêm túc, trong các tác phẩm của ông thường dung hoà bốn yếu tố: tinh thần, cái đẹp, chất thơ và triết lý.

Maurice Denis, Cảnh mùa xuân và nhân vật, *Sơn dầu, 23 × 26cm, 1897.*

. *Maurice Denis*, Du ngoạn ngoài trời, *Sơn dầu, 127 × 301cm, 1900, Bảo tàng Orsay.*

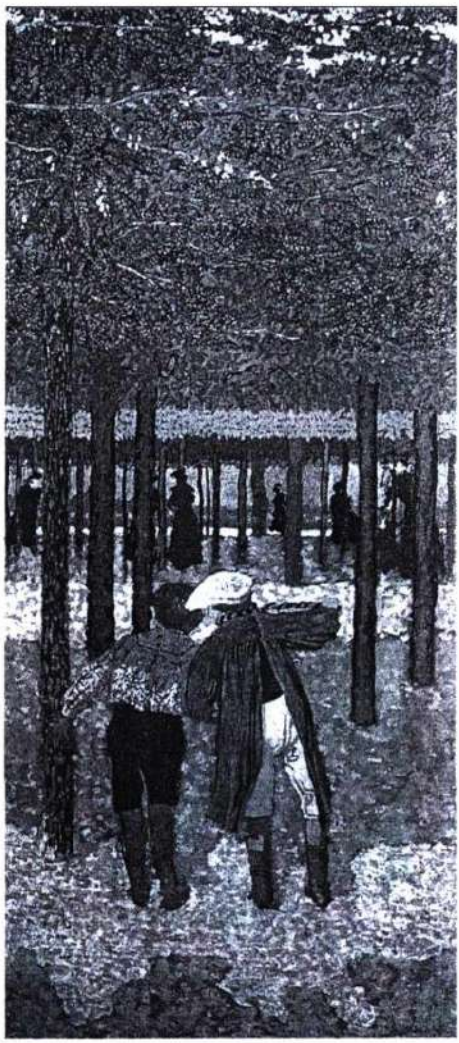
. *Maurice Denis*, Tháng 4, *Sơn dầu, 23 × 26cm, 1892.*

• Édouard Vuillard (1868 - 1940)

Édouard Vuillard đã phát triển một nền hội hoạ duyên dáng, ấm cúng bởi những bức tranh cắt dán và thành công trong những hiệu quả mờ ảo của thể loại tranh tường. Năm 1877, ông đến định cư ở Paris, tuy xuất thân từ nông thôn nhưng phong cách của ông giống như người tiểu tư sản Paris chính hiệu. Năm 1886, Édouard Vuillard vào trường Beaux - Arts Paris học hội hoạ dưới sự dìu dắt của Jean - Léon Gérome. Đến năm 1888, ông chán ngán lối học bảo thủ của trường Beaux - Arts Paris nên chuyển sang học tại Học viện mỹ thuật Julian và tham gia vào nhóm hoạ Nabis do Seurat lãnh đạo. Édouard

Vuillard và Pierre Bonnard có một mối liên hệ rất mật thiết và sở thích rất giống nhau, mối tình thân của hai người quan hệ đến tận cuối đời. Đó là hai hoạ sĩ có thể nói là tài hoa nhất của nhóm hoạ Nabis. Thế giới hội hoạ của họ chỉ là một góc xưởng vẽ, một góc phòng khách hay một khoảng trời mở cửa sổ, các nhân vật là người trong nhà hoặc những người thân của họ. Trong cái thế giới đó, tất cả đều thể hiện sự thân mật và tình cảm. Mỗi một sự vật cụ thể đều là cội nguồn của trí tưởng tượng của họ, hy vọng và hoài niệm, cảm giác và tình cảm đều biến thành hình thức và ký hiệu cụ thể. Riêng ở Vuillard, sự bình yên, tĩnh lặng trong tranh vẽ so với các hoạ sĩ khác của hoạ phái Nabis có phần đậm nét hơn.

Vuillard muốn biểu đạt một nội dung thuần khiết, thể hiện mong muốn của tầng lớp trung lưu và tư sản, muốn phản ánh sự tuân thủ trật tự xã hội của họ. Vuillard dùng màu sắc giàu chất thơ, sự khác biệt giữa các tông màu được ông giảm nhẹ đến mức tối đa để tạo cảm giác yên tĩnh và thần bí. Việc màu sắc được sắp xếp hết sức trật tự là nguyên nhân làm cho tranh của Vuillard hấp dẫn người xem. Vuillard trong hội hoạ Décor trang trí đã có những cống hiến đặc biệt, những đóng góp của ông chủ yếu trong tranh chân dung, tranh vẽ nội thất khổ nhỏ và tranh Décor cỡ lớn.

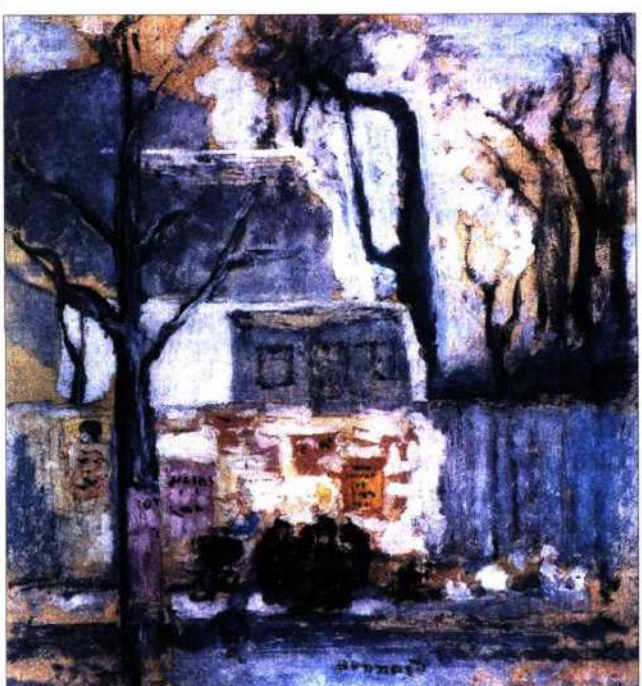


Édouard Vuillard, Hai em học sinh,
Sơn dầu, 212 × 98cm, 1894.

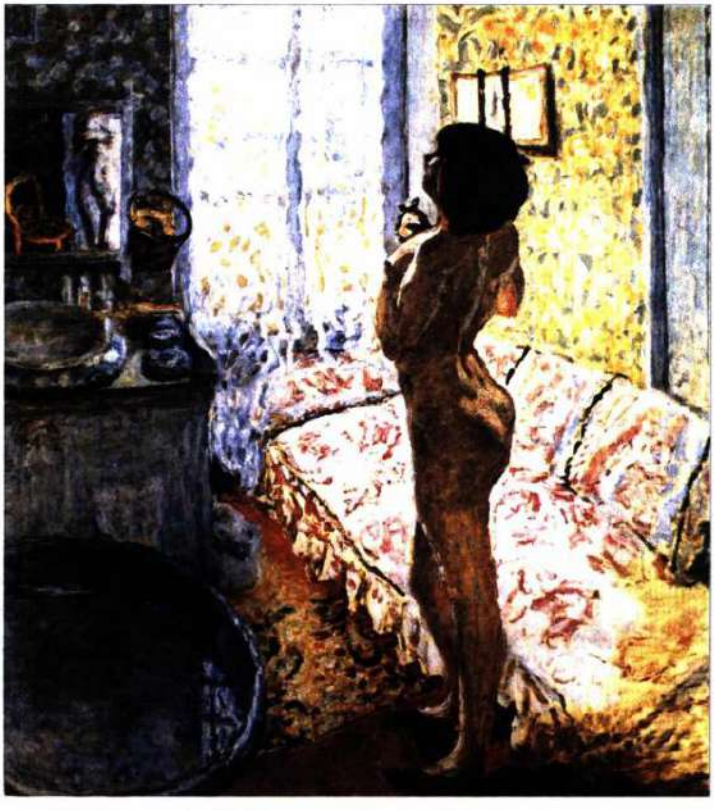
Là một thành viên của Nabis nhưng đôi khi Vuillard lại nghi ngờ một số quan điểm của Nabis, chỉ có một quan điểm trùng hợp với Nabis là những bức hoạ phải là một bộ phận cấu thành của nội thất chứ không phải là một đồ vật có lập. Năm 1891 Vuillard tổ chức triển lãm tranh lần thứ nhất. Năm 1892 một loạt tranh cỡ lớn của ông được hoan nghênh liệt nhiệt. Sau một số thành tựu đã đạt được, Vuillard không còn hứng thú tham gia các hoạt động nghệ thuật nữa. Đầu thế kỷ XX, ông tránh tham gia vào các hoạt động nghệ thuật quá khích, đến năm 1938 ông mới tổ chức triển lãm cá nhân lần thứ hai. Vuillard ít phát ngôn về quan điểm nghệ thuật của mình, thường sống biệt lập, trừ việc duy trì quan hệ giao tiếp với Bonnard.

• **Pierre Bonnard (1867 - 1947)**

Pierre Bonnard được mệnh danh là nhà "Tiên tri" Nhật Bản, ông chịu ảnh hưởng rất nhiều phong cách hội hoạ phương Đông và còn được xem là vẽ rất đẹp ở trên giá vẽ bởi tính phóng khoáng của những màu sắc và sự lặp lại của các môtuýt.



Pierre Bonnard, Một góc Paris, *Sơn dầu, 51 ×51cm, 1905.*

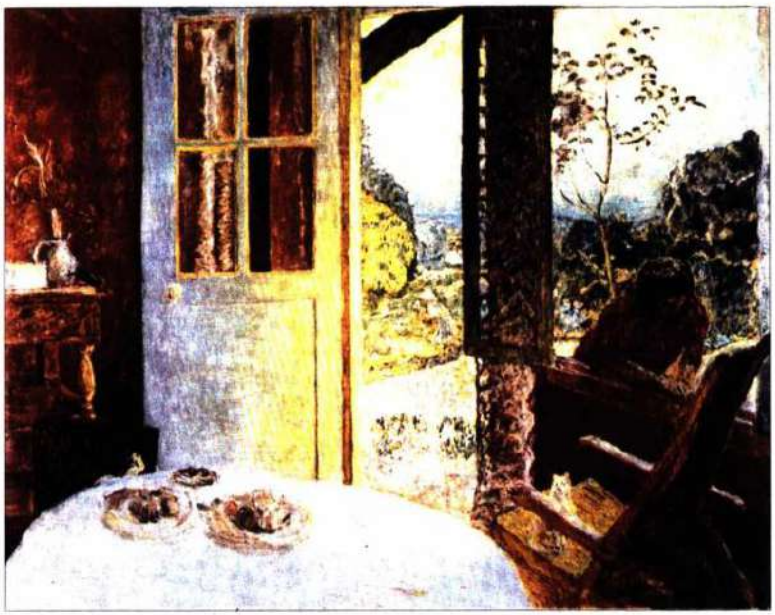


Pierre Bonnard, Khoả thân ngược sáng, *Sơn dầu, 124 × 109cm, 1908.*

Năm 1885 ông tới Paris để học luật, sau khi công bố một bức tranh dán trên đường phố vẽ màu thành công Bonnard mới theo đuổi việc học hội hoạ. Từ năm 1888, Bonnard theo học ở trường mỹ thuật Paris và trường mỹ thuật Julian, ông tích cực tham gia hoạt động trong trường phái Nabis. Mục tiêu theo đuổi hội hoạ của Bonnard tương đối rõ ràng giống như mục tiêu của Vuillard, đó là hội hoạ phục vụ thực dụng, là công việc của "mọi lúc, mọi nơi". Nghệ thuật của ông bao gồm cả thiết kế bàn ghế, làm đồ sứ, làm bình phong, trang trí sân khấu, vẽ quảng cáo, vẽ bìa sách và làm tranh khắc.

Trong số những tác phẩm nổi tiếng của Bonnard thì có một bức vẽ quảng cáo trên tạp chí "Blanche", ông chịu ảnh hưởng của tranh vẽ Nhật bản. Từ năm 1889 - 1895, ông làm một số bức bình phong. Năm 1898 ông vẽ bức *Nội thất*. Từ năm 1900 trở đi, tranh của Bonnard trở nên tươi sáng và hoan lạc hơn. Năm 1913, Bonnard sáng tạo bức *Phòng ăn*

nông thôn có ánh sáng tràn ngập, phong cách này chịu ảnh hưởng của hội hoạ Ấn tượng. Hội hoạ của Bonnard hấp dẫn mọi người, là người sống trong mộng tưởng nên hội hoạ của ông cũng giàu chất thơ mộng.



Pierre Bonnard, Phòng ăn nông thôn, *Sơn dầu, 163,8 × 203,2cm, 1913.*

• Aristide Maillol (1861 - 1944)

Maillol là một người xuất thân ở địa phương Pháp, Maillol luôn gắn bó và yêu mến quê hương, xem quê hương của mình là nơi đẹp nhất trên thế giới. Đặc biệt ông hay vẽ đồi, núi, biển trên quê hương. Năm 1881, Maillol đến Paris xin vào học trường Mỹ thuật Paris nhưng không được phê chuẩn. Từ năm 1882 - 1886, ông học ở xưởng vẽ của Gérome. Năm 1883, ông học diêu khắc ở Học viện trang trí Paris, lúc đó Maillol muốn trở thành họa sỹ nhưng sau đó chán nản trước lối vẽ của Hàn lâm Kinh viện. Năm 1889, Maillol chịu ảnh hưởng của hội hoạ Maillol và học ở học viện Julian và tham gia vào họa phái Nabis. Năm 1900, Maillol là thành viên của hoạ phái Nabis và hoạ phái Art Nouveau, cố gắng theo đuổi mục tiêu cách tân của hai hoạ phái này.

Năm 1882, Maillol đã quan tâm đến thảm treo tường, ông trở về quê hương tổ chức xưởng dệt thảm treo tường. Vào năm 1895 - 1896, có hai bức thảm tường nổi tiếng là bức *Lạc viên* và *Người đàn bà tắm* có tạo hình thuần khiết và màu sắc trong sáng, ông

gạt bỏ kiểu vẽ phối cảnh theo quan điểm của Gauguin và chủ trương coi trọng nghệ thuật Trung thế kỷ. Từ năm 1888, Maillol dành tâm lực sáng tác điêu khắc, chủ yếu là các tượng gốm và đồng, tạc tượng phụ nữ là chính. Ví dụ như tác phẩm *Địa Trung Hải* năm 1905 lấy hình ảnh ông làm mẫu tượng. Một tác phẩm điêu khắc khác của ông cũng không kém phần tiêu biểu là bức *Người đi xe đạp*. Maillol là một nghệ sỹ điêu khắc lớn giai đoạn đầu thế kỷ XX.

• **Félix Edouard Vallotton (1865 - 1925):**

Vallotton là người Thuỵ Sỹ tham gia vào nhóm Nabis năm 1897, các tác phẩm của Vallotton dùng phong cách hình thức thuần tuý và đồ hoạ pha chút ít hài hước. Năm 1882 ông đến Paris học Mỹ thuật ở Học viện Julian và thường xuyên lui tới Bảo tàng Louve. Vallotton là người sùng bái phong cách vẽ và quan điểm nghệ thuật của Courbet và Manet, tuân theo nguyên tắc hội hoạ phải phản ánh chân thực cuộc sống, ông thường miêu tả cuộc sống gia đình trong hội hoạ của mình.

Ngoài ra, còn có một số hoạ sĩ cũng là thành viên và đóng góp nhiều cho hoạ phái Nabis như: Paul Ranson (1864 - 1909), là hoạ sĩ và nhà trang trí đã kết hợp nghệ thuật trang trí và mỹ học của trường phái Pont Aven; Henri Gabriel (1867 - 1936), người thích mô tả cuộc sống trên đường phố Paris và có tài minh hoạ trang trí cho nhà hát kịch và vẽ trang áp phích; Jan Vervade (1868 - 1946) người Hà Lan, được gọi là nhà tiên tri "Obélescal", tham gia vào nhóm Nabis năm 1891 khi ông đến Paris. Ông đến Bretagre theo chỉ dẫn của Gauguin, ông vẽ theo hướng hình học và có xu hướng thiên về cuộc sống tinh thần.

Chương 15

CHỦ NGHĨA DÃ THÚ

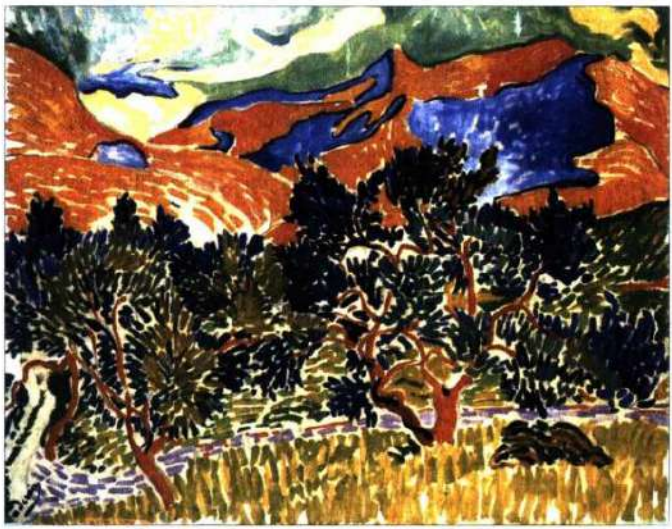
1. KHÁI QUÁT CHUNG

Chủ nghĩa Dã thú là một trào lưu nghệ thuật tiên phong xuất hiện ở Pháp và chỉ tồn tại một thời gian ngắn vào những năm đầu của thế kỷ XX. Tuy nhiên, ảnh hưởng của phái Dã thú đối với sự phát triển của hội hoạ hiện đại nói riêng và nghệ thuật tạo hình nói chung rất quan trọng. Những tìm tòi của các hoạ sỹ trường phái Dã thú chính là tiền đề cho sự ra đời của nghệ thuật Lập thể và Trừu tượng sau này.

Các tác phẩm nghệ thuật Dã thú hiện diện trước công chúng lần đầu tiên trong triển lãm "Salon Mùa thu" tại Paris năm 1905. Những tác phẩm này được sáng tác bởi một nhóm hoạ sỹ trẻ, có cá tính mạnh với những quan điểm nghệ thuật táo bạo, mới mẻ chống lại đường lối nghệ thuật kiểu học viện khô cứng. Một số nhà phê bình cho rằng, tác động từ triển lãm của Van Gogh cũng tại Paris năm 1903 chính là yếu tố thúc đẩy sự đổi mới của nhóm hoạ sỹ trẻ này. Cách biểu hiện có phần dữ dội thô ráp cùng những tông màu mạnh trong tranh của Van Gogh đã hé lộ con đường sáng tạo cho họ. Ngoài ra, còn một danh hoạ khác có ảnh hưởng rõ nét đến nhiều hoạ sỹ thuộc chủ nghĩa Dã thú là Paul Gauguin, ông từng phát biểu rằng "Tôi tiến đến một phong cách kết hợp giữa trực cảm và chối bỏ hoàn toàn sự trung thành với tự nhiên bằng việc sử dụng những màu phi biểu tả" (Những cuộc cách mạng của hội hoạ thế kỷ XX - Veronique Prat - Tuyển tập các bài viết trên Le Figaro). Quan điểm đó của Gauguin đã tác động mạnh đến sáng tác của những hoạ sỹ Dã thú sau này.

Thời gian đó, chủ nghĩa Ấn tượng đang thịnh hành trong mỹ thuật phương Tây. Nhưng nhiều hoạ sỹ, đặc biệt là một số hoạ sỹ trẻ, không cảm thấy thoả mãn với sự mềm mại dịu dàng và tự nhiên trong phương thức thể hiện của chủ nghĩa Ấn tượng. Họ cảm thấy nó không đủ chiều sâu để biểu lộ cảm xúc một cách mạnh mẽ như mong muốn. Bởi vậy, việc tìm kiếm con đường mới trong nghệ thuật là điều tất yếu đối với những hoạ sỹ này và từ đó dẫn đến sự ra đời của chủ nghĩa Dã thú.

Những nhân vật chủ chốt của chủ nghĩa Dã thú gồm có: Henri Matisse (1869 - 1954), Maurice Vlaminck (1876 - 1958), André Derain (1880 - 1954), George Rouault (1871 - 1958), Albert Marquet (1875 - 1947), Kees van Dongen (1877 - 1968)..., những người đã cùng nhau tạo nên sự đột phá ở "Salon Mùa thu", cùng chịu ảnh hưởng mạnh mẽ từ Van Gogh và Gauguin.



André Derain, Phong cảnh núi ở Collioure, *Sơn dầu, 1905,*
National Gallery of Art, Washington, Bộ sưu tập John Hay Whitney.

Henri Matisse, Hưởng thụ cuộc sống (Le bonheur de vivre),
1905 - 1906, Sơn dầu, 175 × 241 cm, Barnes Foundation, Paris

Đặc trưng của hội hoạ Dã thú là ở cách sử dụng màu sắc mạnh bạo và cách tạo hình thoát ly khỏi tư tưởng kinh viện. Về màu sắc, đó là sự nổi loạn với những sắc đỏ, xanh cô ban, xanh lá cây, vàng nguyên thuỷ rất rực rỡ. Chủ nghĩa Dã thú chủ trương đẩy mạnh vai trò của màu sắc, dùng màu với cường độ cao nhất để tạo ra sức mạnh biểu cảm. Về tạo hình đó là việc hội hoạ Dã thú không còn lệ thuộc triệt để vào nguyên tắc giải phẫu, vào phối cảnh, vào tỷ lệ thực và tả chân, thậm chí đôi khi cả sự hợp lý của ánh sáng mà chủ trương giải phóng hình thức bằng những nét bút mạnh mẽ, kích động và dữ dằn, đơn giản hoá đường nét để tìm kiếm cá tính, bộc lộ tối đa tình cảm của hoạ sỹ. Nói như các tác giả sách Big Book of Art, các hoạ sỹ Dã thú "đã biến màu sắc thành tâm điểm của những thử nghiệm khi sử dụng màu sắc để gây hiệu quả cảm xúc và trang trí chứ không phải để khiến cho các sự vật xuất hiện một cách hiện thực" (Big Book of Art - trang 502). Chính cách dùng màu rực rỡ đầy kích thích và tạo hình dữ dằn đã làm nên cái chất "dã thú" cho trường phái hội hoạ này. Bên cạnh đó, quan niệm mỹ học của nhiều hoạ sỹ thuộc phái Dã thú như Matisse chịu ảnh hưởng phần nào từ tinh thần nghệ thuật thổ dân châu Phi và châu Đại Dương.

2. TÁC PHẨM VÀ TÁC GIẢ

Thủ lĩnh của chủ nghĩa Dã thú là Henri Matisse (1869 - 1954), ông là người đưa ra nhiều thử nghiệm hội hoạ táo bạo nhất, đa dạng nhất so với đương thời từ trước khi tham gia triển lãm "Salon Mùa thu" một thời gian.

Henri Matisse sinh năm 1869 ở Pháp, ông có một thời gian làm việc tại xưởng vẽ của Gustave Moreau ở trường Beaux - Art Paris. Sau đó, Matisse đi du lịch nhiều nơi để sáng tác, làm quen với một số hoạ sỹ tiền phong như Paul Signac. Ban đầu ông chịu ảnh hưởng từ hội hoạ Ấn tượng cũng như từ một số cá nhân hoạ sỹ, nhưng sau đó Matisse tự giải phóng mình khỏi sự chật hẹp của những trào lưu và phong cách này để xác lập con đường riêng của mình.

Khoảng những năm 1900, Matisse đã bắt đầu thể hiện chất dữ dội của màu sắc và cách tạo hình trong các tác phẩm của mình. Chẳng hạn như bức chân dung tự hoạ ông vẽ năm 1900 và một số bức tĩnh vật, phong cảnh vẽ từ 1900 đến 1902. Trong những tác phẩm này, một số màu nguyên như vàng, đỏ, lam xuất hiện khá nhiều. Bên cạnh đó, về hình thức thể hiện, Matisse không tìm cách ghi lại hình ảnh nhân vật hay đồ vật theo thực tế mà chú trọng đến diễn tả tình cảm bộc phát qua những nét bút mạnh, thô, có cảm tưởng như phá vỡ hình thức.

Quan điểm nghệ thuật của Matisse là không chuyển tải trực tiếp những thứ có thật ngoài tự nhiên vào tranh mà tranh chỉ biểu hiện một sự sắp xếp các yếu tố hội hoạ khác nhau. Khác với các đồng nghiệp đương thời, Matisse sử dụng các mặt phẳng (diện) và dùng hiệu quả tương phản của tông màu nóng, lạnh, của cường độ ánh sáng mạnh giữa các diện để tạo ra cảm giác về không gian, hình khối.

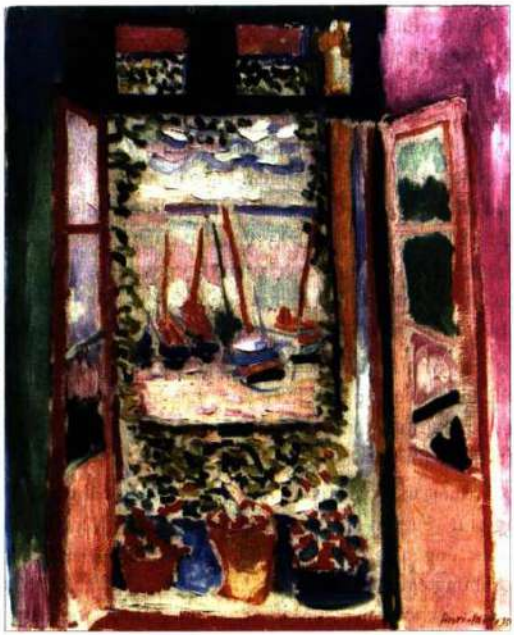
Sau triển lãm "Salon Mùa thu" năm 1905, bên cạnh việc tiếp tục phát triển kỹ thuật có từ thời kỳ đầu, vốn chịu một số ảnh hưởng của hội hoạ Tân Ấn tượng và Van Gogh, ông còn tìm kiếm thêm những ngôn ngữ, phương tiện biểu hiện mới để làm phong phú thêm cho phong cách của mình và Matisse đã phát hiện ra nguồn nguyên liệu cần thiết ở nghệ thuật Arập vùng Trung Đông cũng như nghệ thuật của thổ dân châu Phi từ năm 1906. Ảnh hưởng của những dòng nghệ thuật địa phương này có thể thấy rất rõ qua chất trang trí, cách điệu rất mạnh của đường nét, bố cục trong nhiều tác phẩm sơn dầu của ông sau này. Đặc biệt là cách phát triển kỹ thuật sử dụng tuyến mà ông đã học tập được qua các dòng nghệ thuật đó, từ dùng tuyến đơn tạo hình, đến dùng tổ hợp tuyến kết hợp với các mảng màu chia thành mô đun để tạo hoa văn, chất cảm vật liệu. Tuyến trở thành một phương tiện biểu hiện chủ chốt trong nhiều tác phẩm của Matisse.

Từ năm 1942 trở đi, Matisse chủ yếu sáng tác tranh bột màu và cắt dán. Với chất liệu này, Matisse có thể hoàn toàn tập trung vào khai thác hiệu quả của màu sắc và bố cục để diễn đạt cảm xúc. Nhưng mặt khác, trong thời kỳ đó, tác phẩm của Matisse dường như không còn nhiều tính Dã thú nữa.

Matisse từng vẽ nhiều thể loại tranh khác nhau, nhưng cũng như hầu hết hoạ sỹ Dã thú, ông tập trung chủ yếu vào chân dung và phong cảnh. Matisse có một đặc điểm là nhiều bức tranh được ông sáng tác lại nhiều lần và đặt thứ tự 1, 2..., thậm chí còn được ông làm mới theo những cách thức thể hiện khác nhau. Các tác phẩm tiêu biểu cho chất Dã thú trong phong cách hội hoạ của Matisse phần lớn được ông sáng tác trong nửa đầu của cuộc đời hoạt động nghệ thuật.

Những bức tranh phong cảnh thú vị nhất của Matisse có lẽ là số tranh ông vẽ khu cảng biển Collioure. Đó là những tác phẩm đánh dấu thời kỳ Matisse bắt đầu vẽ như một hoạ sỹ Dã thú thực sự. Các bức tranh phong cảnh Collioure mà Matisse thực hiện bộc lộ quan niệm mới của ông về hội hoạ, nhất là cách mà ông giảm bớt sự phụ thuộc vào hiệu quả của ánh sáng, bóng đổ trong việc tạo hình như các hoạ sỹ phái Ấn tượng. Mặt khác màu sắc trong tranh cũng rất khác thường, với nhiều màu nguyên, không pha trộn, nhiều mảng dù trên cùng một hình khối có vẻ như được chia cắt một cách cố ý, không giống như những gì người ta có thể nhìn thấy ngoài tự nhiên. Về bút pháp, Matisse để cho nét bút thô, mạnh lộ rõ trên tranh, không dấu đi hoặc dùng để vờn khối như cách làm cổ điển. Chúng ta có thể nhận thấy những đặc điểm đó qua tác phẩm: *Khung cửa sổ (1905)* và đặc biệt là *Phong cảnh Collioure (1905)*.

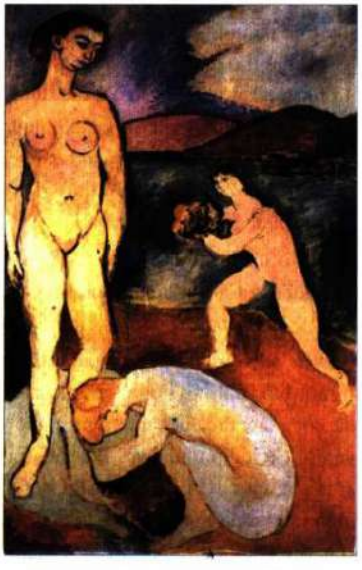
Trong số những tác phẩm thể loại chân dung theo kiểu Dã thú của Matisse, đáng chú ý là loạt tranh ông vẽ vợ của mình. Chẳng hạn như bức *Chân dung bà Matisse - những vạch màu xanh lá cây*. Trong tranh, hoạ sỹ dùng những màu đối chọi nhau, hầu như chẳng liên quan gì đến thực tế tự nhiên, nổi bật là các mẩu đỏ, lá cây, vàng trên nhưng mảng lớn, riêng biệt, không có sự chuyển tiếp đan dẫn. Có cảm giác ở tác phẩm này, Henri Matisse đã bỏ qua hoàn toàn vai trò của sắc độ trong việc tạo hiệu quả về khối và không gian mà thay thế bằng chính tác động tương phản của màu sắc một cách thành công.



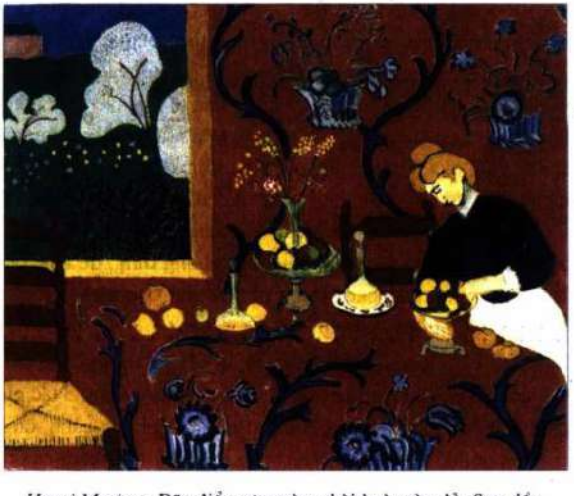
Henri Matisse, Khung cửa sổ, *Sơn dầu, 55 ×46cm, 1905, bộ sưu tập John Hay Withnay, New York*

Henri Matisse, Phong cảnh Collioure, *Sơn dầu, 59,5 ×73cm, 1905, Bảo tàng Hermitage, Saint Petersburg, Nga.*

Henri Matisse, Bà Matisse - chân dung với những vạch xanh lá cây, *Sơn dầu, 40,5 × 32,8cm, 1905, Bảo tàng văn hoá Statens. Copenhagen, Đan mạch.*



Henri Matisse, Le Luxe I, *Sơn dầu, 210 × 138cm, 1907. Bảo tàng nghệ thuật hiện đại quốc gia Paris.*



Henri Matisse, Bữa điểm tâm và sự hài hoà màu đỏ, *Sơn dầu, 180,5 × 221cm, 1908, Bảo tàng Hermitage, Saint Petersburg, Nga.*

Như trên đã nói, sau khi bị ảnh hưởng của mỹ thuật Arập vùng Trung Đông, Bắc Phi và nghệ thuật thổ dân, yếu tố tuyến bắt đầu xuất hiện với vai trò là một thành phần chủ đạo trong tranh Matisse. Ngoài tác dụng tạo hình và nhấn mạnh như ở bức *Le Luxe I*, tuyến còn được phát triển dưới dạng những chi tiết, mảng miếng giàu chất trang trí như trên bức *Bữa điểm tâm (sự hài hoà màu đỏ)*. Những tác phẩm này đã trở thành đặc trưng cho phong cách của ông trong thời gian dài, kể cả khi ông không còn là sáng tác theo chủ nghĩa Dã thú nữa.

Trong số những hoạ sỹ đóng vai trò đầu tàu của chủ nghĩa Dã thú thì Maurice de Vlaminck là người có phong cách sáng tác dữ dội, bùng nổ và giàu chất bản năng nhất.

Vlaminck (1876 - 1958) căm ghét những quy tắc, công thức thẩm mỹ kinh viện. Ông từng tuyên bố về quan điểm nghệ thuật của mình như sau: "Cái mà tôi có thể thể hiện trong một bối cảnh xã hội là tung ra một trái bom, điều sẽ dẫn tôi đến đoạn đầu đài và tôi đã cố gắng thể hiện ra trong nghệ thuật của mình, bằng cách dùng những màu nguyên từ các tuýp thuốc vẽ. Bởi thế, tôi có thể dùng những bản năng dữ dội của mình để tái tạo lại một thế giới nhạy cảm, sống động và phóng khoáng". Vlaminck bộc lộ cảm xúc trên mặt tranh thông qua việc giải phóng năng lượng trong chuyển động của nét bút và sự tương phản rất mạnh giữa các màu sắc nguyên thuỷ. Trong tác phẩm của ông, thế giới thực tại chỉ đóng vai trò như điểm xuất phát cho việc tạo ra những hình ảnh để chuyển tải ý tưởng tác giả chứ không phải là đối tượng chính của việc sáng tác.

Một trong những tác phẩm phong cảnh được xem là đẹp nhất và tiêu biểu nhất cho phong cách của Vlaminck là *Phong cảnh với những cây đỏ*. Ở tác phẩm này, ông đã xử dụng kỹ thuật tổ hợp những màu sắc nguyên thuỷ theo phương châm: "Tôi nhấn mạnh đến tất cả mọi màu sắc, tôi chuyển đạt bản đồng ca của các màu sắc nguyên tất cả những cảm giác mà tôi có thể nhận biết". Những màu đỏ, màu vàng, màu đen như được ông chuyển thẳng từ tuýp màu xuống mặt toan vẽ trên những mảng lớn mà không hề pha trộn. Tương tự như vậy, qua một tác phẩm quan trọng khác của ông, bức *Les Bateaux - Lavoirs*, chúng ta cũng có thể nhận thấy Vlaminck đã dùng một bộ ba màu nguyên bản rất kích thích gồm: đỏ, vàng, lam làm căn bản cho hoà sắc. Chất "dã thú" của bức tranh còn được làm tăng thêm bởi những nét bút phóng túng, để mặc cho cảm xúc chi phối đến độ gần như nguệch ngoạc. Thậm chí tác giả còn không ngại ngần dùng cả ngón tay thay cho cọ vẽ khi thấy cần thiết.

Bên cạnh Matisse và Vlaminck, thì trong thời kỳ cực thịnh của chủ nghĩa Dã thú, trước năm 1908, còn có ***André Derain (1880 - 1954)*** là một trong 3 tác giả sáng tác đậm chất Dã thú nhất. Chủ đề ưa thích của Andre Derain là phong cảnh, ông ưa thích nhất những khu vực có mặt nước như cảng, bến sông... So với tác phẩm của hai họa sỹ trên, tranh Derain có hoà sắc khá trữ tình tuy vẫn dùng những màu nguyên rất rực rỡ. Derain đặc biệt dùng nhiều màu lam, xanh lá cây và tím.

Maurice de Vlaminck, Phong cảnh với những cây đỏ.
Sơn dầu, 1906-1907

Maurice Vlaminck, LesBateaux - Lavoirs,
Sơn dầu, 50 x 73cm, 1906, Trung tâm Pompidou, Pháp

Ban đầu (khoảng từ trước năm 1906), André Derain dùng kỹ thuật vẽ bằng những mảng màu nhỏ gần như điểm màu, hao hao bút pháp của Signac. Nhưng những mảng màu của ông lớn hơn, đủ kích thước để màu sắc của mỗi điểm tồn tại tự thân, đúng với ý đồ nhấn mạnh vào sức biểu hiện của màu sắc mà chủ nghĩa Dã thú theo đuổi và đúng như phát biểu của ông "Màu sắc trở thành chất nổ, nó bùng cháy dưới ánh sáng". Một số tác phẩm tiêu biểu cho giai đoạn này là bức: *Những con thuyền ở Colliour* mà ông vẽ vào năm 1905 hay bức *Westminster* vẽ cùng năm.

Andre Derain, Những con thuyền ở Coullioure,
Sơn dầu, 60 × 73cm, 1905. Dusseldorf

Andre Derain, Westminster,
Sơn dầu, 1905, Saint Tropez Annociade Museum

Từ năm 1906 trở về sau, cách thể hiện của Derain thay đổi, ông không còn vẽ với những điểm màu nhỏ đều đặn mà dùng những mảng lớn, hình thức tự do, nhờ đó ít bị gò bó vào kỹ thuật nên chất Dã thú bộc lộ rất mạnh. Về màu sắc Derain vẫn tiếp tục trung thành với sắc lam, tím, lá cây, nhưng có cảm tưởng bảng màu của ông bùng nổ hơn với nhiều màng đỏ và vàng. Chúng ta có thể nhận thấy điều đó qua một tác phẩm khá nổi tiếng của ông là *Cầu London*. Bức tranh thể hiện một hoà sắc tươi sáng hơn so với một số tác phẩm trước đó của Derain. Vẫn khung cảnh trên bến dưới thuyền quen thuộc nhưng không gian trong tranh có một sắc thái khác hẳn, tiềm ẩn một sức mạnh biểu tả qua những nét bút mạnh mẽ, phóng khoáng và sắc độ tương phản mạnh.

Andre Derain, Cầu London, *Sơn dầu, 1906*

Nổi bật không kém bộ ba tác giả kể trên trong phái Dã thú, tuy mang phong cách khác hẳn là ***Georges Rouault (1871 - 1958)***. Tác phẩm của Rouault phần nhiều thuộc thể loại chân dung liên quan đến chủ đề sinh hoạt xã hội, tôn giáo và lịch sử. Đặc biệt do là một người sùng đạo nên Georges Rouault thường lấy cảm hứng từ Kinh Thánh và mỹ thuật nhà thờ để sáng tác. Đặc điểm phong cách và kỹ thuật vẽ mà ông ưa thích thể hiện rất rõ điều này. Tranh Rouault thường có bố cục chặt chẽ, chính xác, nghiêm trang, bên cạnh đó, ông không dùng những màu sắc chói gắt như phần lớn hoạ sỹ Dã thú khác mà lại ưa chuộng màu đen, một chút đỏ tối và màu lam sẫm. Các mảng màu trên mặt tranh được Rouault nhấn mạnh cũng như chia cắt bằng nét bao màu đen to và đậm làm cho hình khối thêm phần thô ráp, dữ dằn và giàu cảm xúc. Đúng như cách mà Rouault phát biểu về nghệ thuật của mình : "Tôi không tìm kiếm cái đẹp mà là sự biểu hiện". Chính vì vậy mà dù không gây kích động bằng bảng màu tương phản mạnh như Vlaminck hay Matisse, nhưng hội hoạ của Rouault không hề kém về chất Dã thú. Cách dùng tuyến đen để tạo hình mà Georges Rouault ưa thích được nhiều nhà nghiên cứu cho là do ảnh hưởng của những năm tháng ông làm thợ vẽ tranh kính nhà thờ khi còn trẻ.

Georges Rouault, Gương mặt thần thánh,
Sơn dầu, 91 ×65cm, 1933,
Trung tâm George Pompidou, Pháp.

Georges Rouault, Vị Vua già,
Sơn dầu, 77 ×54cm, 1937,
Bảo tàng nghệ thuật Canegie, Pittsburgh, Mỹ.

Được biết đến nhiều trong số tranh vẽ theo thể loại chân dung của Rouault là các bức *Gương mặt thần thánh (1933)* và *Vị Vua già (1937).*

Tác phẩm *Gương mặt thần thánh*, vẽ chúa Jesus, được ông thể hiện như một bức tranh thánh bằng cách dùng nhiều điểm màu, tuyến màu bao quanh các cạnh gợi lại những trang trí khung tranh thường thấy ở nhà thờ. Khuôn mặt chúa nổi bật lên trên nền màu trắng ngả vàng qua hệ nét đen rất đậm và to. Với một kỹ thuật đơn giản và trực tiếp, Rouault lột tả hình ảnh chúa gầy gũi, dung dị nhưng cũng rất cao cả qua ánh mắt đau đáu đầy trắc ẩn.

Bức chân dung *Vị Vua già* cho thấy thêm về ảnh hưởng của tôn giáo và mỹ thuật Thiên chúa giáo đến quan điểm hội hoạ của Rouault. Ông dùng nét và màu sắc giống như phương pháp vẽ tranh kính trong các giáo đường thời Trung cổ, nhất là những mảng màu đỏ trầm và màu lam có ánh tím. Về tạo hình, Rouault mô tả vị vua bằng nhiều mảng phẳng chắc khoẻ, tĩnh tại, xắp xếp ngay ngắn tạo ra một không khí rất cổ kính và nghiêm trang cho bức tranh.

Chủ nghĩa Dã thú còn có sự tham gia của nhiều tác giả xuất sắc khác như Raoul Dufy (1877 - 1953), Kees Van Dongen (1877 - 1868), Albert Marque (1875 - 1947), Georges Braque (1882 - 1963)..., nhưng bốn gương mặt trên là tiêu biểu và nhiều ảnh hưởng

nhất. Ít ai trong số những người còn lại của nhóm Dã thú có được sự tiên phong hơn Matisse, mạnh mẽ, dữ dội hơn Vlaminck, đằm thắm hơn Derain và sâu sắc, độc đáo hơn Rouault.

Chủ nghĩa Dã thú xuất hiện như một ngôi sao băng trong bầu trời nghệ thuật, hiện lên rực rỡ rồi lụi tàn trong thời gian ngắn. Chủ nghĩa Dã thú ra đời năm 1905, thu hút dư luận để đạt đến đỉnh cao năm 1907, 1908 rồi dần dần thoái trào và gần như không còn tồn tại từ sau năm 1920. Khi mới xuất hiện cũng như ở một phần thời gian phát triển của mình, hội họa Dã thú không nhận được nhiều sự ủng hộ của giới sưu tập, bị các nhà phê bình và công chúng xa lánh, nhưng giới hoạ sỹ lại nhìn thấy ở đó nguồn cảm hứng cho những sáng tạo mới. Hội hoạ Dã thú chính là một trong những trường phái đầu tiên đưa đến sự tiếp cận hiện đại của nghệ thuật tạo hình. Bằng việc từ bỏ các nguyên tắc cổ điển một cách thành công, chủ nghĩa Dã thú đã góp phần mở ra một con đường mới cho nghệ thuật thế kỷ XX.

Chương 16

CHỦ NGHĨA LẬP THỂ

1. SỰ RA ĐỜI CỦA CHỦ NGHĨA LẬP THỂ

Chủ nghĩa Lập thể là một trào lưu hội hoạ có tính cách mạng, phát triển ở Paris đầu thế kỷ XX. Sự ra đời chính thức của nó, theo nhiều nhà nghiên cứu nghệ thuật, được đánh dấu bằng việc Picasso hoàn thành tác phẩm *Những cô gái ở Avignon* vào năm 1907. Có thể nói hoạ phái Lập thể là một trường phái hội hoạ nổi tiếng nhất thế kỷ XX.

Chủ nghĩa Lập thể xuất hiện khi giới hoạ sỹ muốn tìm kiếm một phương pháp thể hiện thế giới tự nhiên dưới hình thức mới mẻ, để giúp họ phản ánh những điều vượt lên trên vẻ bề ngoài thông thường của vật chất. Tác phẩm hội hoạ của phái này đã từ bỏ hầu hết khái niệm truyền thống về phối cảnh, không gian và hình khối. Thông thường, chúng ta luôn chỉ có thể quan sát những sự vật dưới một góc nhìn duy nhất ở khoảnh khắc ta thấy chúng. Tuy nhiên, các hoạ sỹ lập thể lại miêu tả đối tượng mà họ lựa chọn dưới nhiều góc nhìn khác nhau trong cùng 1 thời điểm. Hình thức của đối tượng, do đó bị phá vỡ thành những diện, mảng, hình mang tính kỷ hà. Có thể nói rằng, tác giả thuộc chủ nghĩa Lập thể nhìn sự vật một cách song song về mặt thời gian và không gian.

Chủ nghĩa Lập thể, cũng như hội hoạ Dã thú trước đó, không có được một quá trình phát triển lâu dài. Manh nha từ khoảng năm 1906 - 1907, phái Lập thể đạt đến cao trào những năm 1909 - 1912 và gần như kết thúc cùng với sự bùng nổ của đại chiến thế giới thứ I năm 1914. Nhiều nhà nghiên cứu lịch sử nghệ thuật cho rằng, ở giai đoạn đầu phát triển, chủ nghĩa Lập thể có liên quan phần nào đến chủ nghĩa Dã thú, là trường phái quan tâm đến sự thuần khiết của nghệ thuật và quan tâm đến tạo hình trong nghệ thuật châu Phi. Một số hoạ sỹ Lập thể như Braque, ban đầu hoạt động trong phái Dã thú, nhưng sau đó chuyển sang Lập thể vì bị hấp dẫn bởi sáng tạo mới mẻ của Picasso. Trào lưu Lập thể có vẻ như là một cách chơi trí tuệ hơn là một hoạ phái có tuyên ngôn hẳn hoi. Thuật ngữ chủ nghĩa Lập thể chính thức ra đời vào năm 1908, khi nhà phê bình Louis Vauxcelles trên tờ Gil Blas số 14 tháng 11 năm 1908 dùng chữ "Cubisme" kèm theo câu nói: "Ông Braque coi thường hình thức... giảm thiểu tất cả thành các khối lập thể". Có thể nói, phái Lập thể đã chủ trương cắt đứt mọi sự liên hệ giữa hội hoạ và tự nhiên.

2. CÁC PHONG CÁCH LẬP THỂ

Quá trình phát triển của trào lưu Lập thể có thể được chia làm 3 giai đoạn gọi là: Chủ nghĩa Lập thể chịu ảnh hưởng của Cézanne (1907 - 1909), chủ nghĩa Lập thể Phân tích (1909 - 1912) và chủ nghĩa Lập thể Tổng hợp (1912 - 1914). Hầu hết các hoạ sỹ Lập thể đều từng sáng tác theo cả 2 phong cách sau.

Phong cách Lập thể Phân tích có đặc trưng là sự phức tạp về hình, đối tượng trong tranh bị chia thành rất nhiều mảng nhỏ rối rắm, khá trừu tượng, đặc biệt thấy rõ trong tranh của Braque, nhưng mặt khác lại tương đối đơn giản về màu, đến mức gần như đơn sắc. Trong giai đoạn sáng tác này, các hoạ sỹ Lập thể chủ yếu dùng tông màu tương tự nhau, thiên về các màu vàng nâu xám. Những đặc điểm đó nói lên thời gian này đang là lúc Picasso, Braque cùng đồng nghiệp của mình hoàn thiện kỹ thuật và cơ sở lý luận của hội hoạ Lập thể.

Georges Braque,
Cốc, bình thuỷ tinh và báo,
Giấy báo dán và chất liệu tổng hợp,
62,5 × 28,5 cm, 1914, Bộ sưu tập tư nhân

Georges Braque, Người đàn ông với cây đàn Guitar,
Sơn dầu, 116,2 × 80,9 cm, 1911,
Bảo tàng Nghệ thuật hiện đại (MOMA),
New York. Phong cách Lập thể Phân tích

Phong cách Lập thể Tổng hợp tạo ra những tác phẩm phong phú về màu sắc và chất liệu hơn nhiều so với Lập thể Phân tích. Nhiều tác phẩm Lập thể Tổng hợp có hoà sắc rất rực rỡ, với nhiều màu cơ bản như vàng, đỏ, cam, lam, nhất là tranh của Juan Gris (1887 - 1927) và Fernand Leger (1881 - 1955). Không chỉ dừng lại ở sơn dầu, từ năm 1913, Braque phát kiến ra kỹ thuật dán giấy lên tranh, sau đó Picasso và một số hoạ sỹ Lập thể khác học tập, sử dụng cho sáng tác của họ.

3. NHỮNG HOẠ SỸ VÀ TÁC PHẨM LẬP THỂ TIÊU BIỂU

Những nhân vật tiên phong nhất và kiên định nhất của phái lập thể là Pablo Picasso (1881 - 1973) và Georges Braque (1882 - 1963). Họ được coi là những người đã cùng nhau tạo ra hội hoạ Lập thể và có ảnh hưởng lớn đến nhiều hoạ sỹ hiện đại khác trong thế kỷ XX.

+ ***Thủ lĩnh của phái Lập thể, hoạ sỹ người Tây Ban Nha Pablo Picasso*** là một hiện tượng đặc biệt của hội hoạ nửa đầu thế kỷ XX. Sinh năm 1881 ở Malaga Tây Ban Nha, nhưng lớn lên ở Barcelona, sau đó làm việc tại Paris, ông được thừa nhận từ khi còn rất trẻ và luôn giữ được sức sáng tạo mạnh mẽ trong suốt cuộc đời hoạt động nghệ thuật của mình. Giai đoạn đầu đến với nghệ thuật hội hoạ, cũng như nhiều hoạ sỹ khác, cách vẽ của Picasso, mặc dù tiềm ẩn những sáng tạo mới mẻ nhưng phương thức thể hiện vẫn gần với cảm nhận thị giác thực tế.

Trước khi tìm ra hội hoạ lập thể, Picasso đã thử nghiệm sáng tác qua một số phong cách khác nhau. Thời trẻ ở Tây Ban Nha, ông vẽ bằng phong cách Hiện thực. Sau khi đến Paris vào khoảng năm 1899 và tiếp cận với nhiều tác phẩm của các bậc thầy đương thời như Manet, Gustave Courbert, Toulouse - Lautrec... v.v... Picasso bắt đầu thay đổi và chuyển dần sang thời kỳ lam. Trong thời kỳ lam kéo dài từ năm 1901 đến 1904 tác phẩm của Picaso đầy những dấu ấn ký ức của tuổi thơ, tình bạn, nỗi nhớ quê nhà và cảm giác buồn man mác. Một số nhà phê bình nghệ thuật cho rằng lúc này ông vẫn còn mang tâm hồn một cậu bé mới lớn lần đầu xa nhà và chưa hoàn toàn thoát khỏi những ảnh hưởng cuộc sống thời thơ ấu.

Thời kỳ hồng trong sáng tạo của Picasso được cho là bắt đầu năm 1904. Vẫn khiến người xem thấy một không khí suy tư và buồn bã toát lên từ những nhân vật trong tranh, nhưng lúc này, hoà sắc của ông trở nên tươi sáng hơn, nhiều màu hồng, màu be, lam nhạt và nhiều ánh sáng. Rất nhiều bức tranh mô tả những con người thuộc tầng lớp thấp kém trong xã hội như nghệ sỹ xiếc, nhạc công, người hát rong, anh hề... những nhân vật sẽ trở nên phổ biến trong tranh của Picasso về sau này. Một đặc trưng khác ở tranh thời kỳ hồng là hầu hết nhân vật đều được thể hiện với tâm trạng u ám, mất phương hướng trong một bố cục tổng thể đầy bí hiểm khiến cho người xem có cảm giác bất an mơ hồ và băn khoăn về thông điệp không có lời giải mà hoạ sỹ đưa ra.

Thời gian 2 năm 1905 và 1906, Picasso bị quyến rũ bởi tranh của hai danh hoạ Henri Matisse và Henri "Le Douanier" Rousseau và chịu ảnh hưởng không ít từ họ qua cách vẽ đơn giản, không lệ thuộc vào hiện thực và kỹ thuật hình hoạ cổ điển. Dần dần ông dung hoà những ảnh hưởng đó cùng với những cảm hứng thu được ở điêu khắc vùng Iberia, điêu khắc châu Phi và các tác phẩm của Gauguin để sáng tạo ra những nguyên liệu sơ khai cho hội hoạ Lập thể. Kết quả của tìm tòi bước đầu là tác phẩm nổi tiếng, chân dung bà Gertrude Stein. Sự khác thường nổi bật ở cách thể hiện gương mặt nhân vật như một chiếc mặt nạ, với các mảng màu nhấn mạnh, sắc nét cố ý bộc lộ các diện khối thật rõ. Sau đó, như chúng ta đã biết, năm 1907 ông hoàn thành bức tranh *Những cô gái ở Avignon* đánh dấu sự ra đời chính thức của chủ nghĩa Lập thể. Trong tác phẩm này, lần đầu tiên Picasso xử lý hình khối theo lối phân tích chúng thành nhiều diện thô, mạnh và xuất hiện không theo góc nhìn thông thường từ một điểm mà từ nhiều điểm quan sát. Cảm nhận rõ nhất về quan niệm lập thể của Picasso vẫn là từ nét mặt của các cô gái trong tranh, những khuôn mặt méo mó biến dạng khó mà xác định đang được tác giả nhìn từ phía nào. Đồng thời phương thức tạo hình mặt nhân vật cho thấy rõ rệt ảnh hưởng của điêu khắc của thổ dân châu Phi. Dường như nghệ thuật dân gian của người da đen đã có ảnh hưởng lớn đến hội hoạ thế giới cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX khi hai nhân vật quan trọng bậc nhất của nghệ thuật phương Tây lúc đó là Matisse và Picasso đã bị nó cuốn hút mạnh mẽ đến mức tạo cảm hứng cho sáng tạo. Ban đầu, Picasso không muốn công bố tác phẩm này cho công chúng vì e ngại cách thể hiện mới trong tranh sẽ không được chấp nhận. Nhưng sau đó, được cổ vũ, tán thưởng của Braque, ông đã mạnh dạn phát triển ngôn ngữ hội hoạ mới cùng với người bạn của mình.

Pablo Picasso, Những cô gái ở Avignon,
Sơn dầu, 243,9 × 233,7 cm, 1907,
Bảo tàng Nghệ thuật hiện đại (MOMA) New York, Mỹ

Khi mới sáng tác theo kiểu Lập thể, Picasso và Braque dường như tập trung hoàn thiện ngôn ngữ chung của trường phái nhiều hơn là tìm kiếm phong cách cá nhân. Bắt đầu với sự thô sơ trong bức *Những cô gái ở Avignon* kỹ thuật của Picasso và Braque dần hoàn thiện và tinh tế hơn thậm chí đến mức phức tạp, rối rắm, đặc biệt qua cách vẽ mà sau này

người ta gọi là Lập thể Phân tích. Tranh của hai ông, cho đến thời kỳ Lập thể Phân tích, hết sức giống nhau. Đôi khi người ta khó có thể phân biệt được một bức tranh của Braque với một bức tranh của Picasso vẽ trước năm 1910. Tuy vậy, Picasso đã nhanh chóng thể hiện dấu ấn cá nhân của mình khi chuyển sang giai đoạn Lập thể Tổng hợp. Ông không tập trung nhiều vào thể hiện bằng chất liệu tổng hợp như Braque khi đó mà hướng đến tinh giản hình khối đường nét, song song với việc làm phong phú màu sắc trên tác phẩm. Có thể nói, Picasso càng vẽ càng chứng tỏ tài năng vô tận của ông kể cả khi ông không hoàn toàn tập trung theo đuổi duy nhất hội hoạ Lập thể. Sau chiến tranh thế giới thứ nhất, chủ nghĩa Lập thể đã thoái trào, nhưng riêng Picasso vẫn luôn có những kiệt tác theo phong cách Lập thể.

Trong số các chủ đề trên những tác phẩm Lập thể của Picasso, nổi bật lên hình ảnh nhiều người phụ nữ đi qua cuộc đời ông. Có thể thấy đó là một trong những chủ đề chủ yếu cung cấp cảm hứng sáng tạo cho Picasso từ sau đại chiến thế giới lần thứ I. Các tác phẩm Lập thể về phụ nữ của ông có một vẻ hết sức đặc biệt, chúng thường phức tạp, vặn vẹo, ít vẻ trữ tình mà phần nào hơi đáng sợ. Cách vẽ của ông đã thoát ra khỏi việc mô tả hình ảnh, vẻ đẹp nữ tính đơn thuần mà hướng tới phản ánh tình cảm đầy mâu thuẫn của Picasso với những nhân vật nói riêng và với phụ nữ nói chung. Một số nhà phê bình nghệ thuật khi nghiên cứu về cuộc đời danh hoạ Tây Ban Nha đã cho rằng ông sợ hãi phụ nữ, không phải trên khía cạnh thể chất hay những hành động cụ thể mà sợ hãi trước tác động của sức ảnh hưởng tinh thần, trước cá tính mạnh mẽ của họ đối với ông. Thực tế có thể

Pablo Picasso, Người đàn bà khóc, *Sơn dầu, 1937, Bộ sưu tập Penrose, London, Anh*

Pablo Picasso, Chân dung bà Gertrude Stein, *Sơn dầu, 100 × 81,3cm, 1906*

nói rằng Picasso một mặt say mê họ vì những phẩm chất tinh thần họ có nhưng lại cũng sợ những phẩm chất đó có thể tác động đến ông mà ông không kiểm soát được. Minh hoạ rõ nét nhất cho những nhận định trên là bức chân dung ông vẽ Dora Maar năm 1937 *Người đàn bà khóc*, một trong số rất nhiều chân dung ông vẽ về nữ nhiếp ảnh gia, người tình một thời của ông. Một nhà phê bình là Wendy Beckett, cũng là một phụ nữ đã bình luận về tác phẩm đó như sau: "*Người đàn bà khóc*, vẽ cùng một năm với bức tranh danh tiếng *Guernica*, có một vẻ độc ác không khoan nhượng. Người mẫu đội một cái mũ kỳ cục, gương mặt bị tách ra, xé nát, bị làm xấu xí đi vì sự tương phản gay gắt của màu sắc đối chọi giữa cái chua cay của mầu lục, màu vàng với màu đỏ nóng sáng và màu trắng thê thảm". Chắc hẳn không có một lời bình nào xác đáng hơn như thế đối với bức hoạ này cũng như về một cách thể hiện giới nữ của Picasso.

Pablo Picasso, Guernica, *Sơn dầu, 1937, Bảo tàng Prado, Madrid, Tây Ban Nha*

Tất nhiên nói đến hội hoạ Lập thể của Picasso thì không chỉ có chân dung phụ nữ. Danh hoạ người Tây Ban Nha vẫn không từ bỏ thiên hướng xã hội trong các tác phẩm của mình. Hội hoạ Lập thể với sự dữ dội, gai góc trong hình thức biểu hiện đã cho Picasso một phương tiện tốt để bộc lộ tình cảm của mình qua tác phẩm đối với những vấn đề nóng bỏng trong đời sống chẳng hạn như chiến tranh, thân phận con người. *Guernica*, mô tả những nạn nhân của một trận bom trong cuộc nội chiến Tây Ban Nha là một tác phẩm như thế. Toàn bộ bức tranh toát lên một không khí kinh hoàng gây nên bởi những mảng sáng chói lọi bị sắp đặt đan xen chồng chéo, bị phân chia tàn bạo bằng những nhát cắt mạnh nổi bật trên nền tối sẫm. Không khí đáng sợ đó còn được làm tăng thêm bởi nhiều hình ảnh quái dị như cái đầu bò, những hình người vặn vẹo, nát vụn với chân tay gân guốc dị dạng dày xéo lẫn nhau.

Những tác phẩm theo phong cách Lập thể của Picasso gây ấn tượng mạnh với các bạn của ông và ngay lập tức tạo ra ảnh hưởng sâu sắc trong các hoạ sỹ trẻ cấp tiến đương

mời. Nhiều người trong số đó gia nhập trào lưu Lập thể một cách nhiệt tình và biến nó trở thành trào lưu hội hoạ nổi bật nhất nửa đầu thế kỷ XX. Với hội hoạ Lập thể, Picasso thể hiện rõ nhất tài năng của ông, đó là truyền cho tác phẩm nội lực mạnh mẽ và một sự thôi thúc gần như day dứt đối với người xem. Như Wendy Beckett nói về Picasso "Ông có khả năng biến một chủ đề vô hại nhất thành một tác phẩm có một sức mạnh và sự thúc đẩy không kìm giữ nổi".

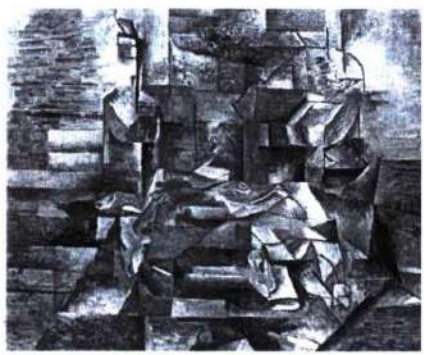
Pablo Picasso, Ba nhạc công, *Sơn dầu, 1921*,
Bảo tàng nghệ thuật hiện đại (MOMA), New York, Mỹ

+ *Georges Braque (1882 - 1963)*, hoạ sỹ tự học nhưng thành danh rất sớm. Ông là con trai của một người thợ làm nghề trang trí nhà cửa và đã trải qua một thời gian làm việc cùng với cha trên công trường nên trước sau vẫn giữ gìn và biết nâng cao một thị hiếu và kỹ năng thủ công mỹ nghệ. Braque chính là người đã phát hiện ra kỹ thuật dán giấy trong nghệ thuật hiện đại, làm thành những bức tranh theo kiểu vẽ vân gỗ hoặc vân thớ đá cẩm thạch.

Braque đến Paris năm 1900, kinh đô nghệ thuật thế giới cuối thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX, tại đó ông nghiên cứu hội hoạ và bắt đầu sáng tác như một hoạ sỹ Dã thú thực thụ. Tuy nhiên cuộc gặp gỡ với Picasso đã tạo ra bước ngoặt đối với quan điểm sáng tác của Braque. Bị mê hoặc, thậm chí ám ảnh bởi sáng tạo mới mẻ và đầy tranh cãi mà Picasso đưa ra trong tác phẩm *Những cô gái ở Avignon*, Braque quyết tâm cùng với Picasso dấn thân vào hội hoạ Lập thể. Như trên đã nói, hai ông cùng nhau tạo nên một chương mới cho hội hoạ thế kỷ XX và được coi như hai "cha đẻ" của chủ nghĩa Lập thể.

Khác với Picasso, phong cách của Braque có một sự thuần nhất từ đầu đến cuối. Trong tranh ông, người ta thấy hầu như vắng bóng những màu sắc rực rỡ, phần nhiều là những mảng trầm tối mầu nâu, xám, vàng đất, nâu đỏ... ngay cả khi ông đã chuyển sang Lập thể Tổng hợp. Mặt khác, cách thể hiện của ông có tính chất gần như trừu tượng. Tranh của Braque là một thứ Lập thể chuẩn mực, có cảm tưởng như ông chính là lý thuyết gia của hoạ phái này.

Những tác phẩm tiêu biểu của Braque như tĩnh vật *Những con cá và những cái chai* hay *Người đàn ông với cây đàn Guitar* cho chúng ta thấy rõ bút pháp của ông trong thời kỳ Lập thể Phân tích. Các hình khối của người và vật được chia nhỏ thành vô số hình chữ nhật, tam giác... chồng chất lên nhau, mầu sắc hầu như bị giảm đến mức tối thiểu sức biểu cảm, chỉ còn lại tông nâu xám, thay vào đó ấn tượng chủ yếu đến từ sắc độ cùng bố cục của các tuyến và diện.



Georges Braque, Những cái chai và những con cá, *Sơn dầu, 61 × 75 cm, 1910, The Tate Gallery, London*

Chuyển sang Lập thể Tổng hợp, Braque đặc biệt ưa thích đưa vào tác phẩm những hình chữ in, và nhất là dán cả báo lên tranh. Việc phát triển kỹ thuật dán giấy báo lên tranh là một phương pháp quan trọng để Braque cũng như bạn mình là Picasso đưa vào nghệ thuật của họ một kiểu hiện thực mới. Giai đoạn này, Braque và Picasso đi theo những con đường riêng, tranh của hai ông không còn khó phân biệt như khi vẽ kiểu Lập thể phân tích nữa. Với kỹ thuật dán giấy, tranh của Braque không tự do, phóng khoáng như Picasso hay Juan Gris mà trở nên kiềm chế hơn nhiều về màu sắc. Ví dụ như bức *Cốc, bình thuỷ tinh và báo*, người ta chỉ thấy mầu nâu, đen, trắng đục là chủ yếu. Những mảng báo cắt dán hiện lên rất

Georges Braque, Khoả thân, *Sơn dầu, 140 × 100 cm, 1908, Bộ sưu tập Alex Maguy, Paris*

thực xen với một vài hình vẽ đơn giản mờ ảo hoặc có vẻ hơi trừu tượng. Dường như Braque để mặc cho chất liệu và bố cục tự lên tiếng chứ không tác động nhiều bằng cây bút. Đó là một phương pháp hoàn toàn khác với cách sử dụng sơn dầu kết hợp với giấy dán của Picasso và Gris.

Nhìn chung, tranh của Braque thoạt trông có vẻ ít đa dạng và hấp dẫn như một số hoạ sỹ Lập thể quan trọng khác nhưng chúng luôn nằm trong số những tác phẩm điển hình và chuẩn mực nhất của trường phái hội hoạ này.

Georges Braque, Cô gái chơi đàn guitare, *Sơn dầu và than, 130 × 73cm, 1913, Trung tâm Pompidou.*

Georges Braque, Người Bồ Đào Nha *(Dân di cư), Sơn dầu, 117 × 81 cm, 1911- 1912, Bảo tàng văn hoá Basel, Thuỵ Sỹ.*

Bên cạnh Braque và Picasso, hội hoạ lập thể còn có 2 gương mặt khác cũng nổi bật không kém dù sự nghiệp Lập thể của họ khá ngắn ngủi nếu so với hai cây đại thụ trên, đó là Juan Gris và Fernand Leger.

+ ***Juan Gris (hoạ sỹ Tây Ban Nha, 1887 - 1927)***, tham gia vào hoạ phái Lập thể năm 1911 với một bút pháp nghiêm khắc nhưng không kém phần trữ tình. Ông vẽ và cắt dán thành các tác phẩm có độ sáng rất thuần khiết và màu sắc rất âm vang, ông được nhiều người coi như danh hoạ lớn thứ 3 của chủ nghĩa Lập thể. Gris có cách vẽ đơn giản, trữ

Juan Gris, Chân dung Picasso, *Sơn dầu, 93,4 × 74,3 cm, 1912, Viện Nghệ thuật Chicago, Mỹ.*

tình, chặt chẽ và sáng sủa nhưng cũng rất hấp dẫn. Ông mất sớm và là người duy nhất trong các hoạ sỹ đã kể trên chỉ sáng tác bằng phong cách Lập thể.

Cũng như hầu hết các danh hoạ Lập thể khác, Gris bắt đầu với Lập thể Phân tích. Nhiều tác phẩm Lập thể Phân tích tiêu biểu của Gris, như bức *Chân dung Picasso*, hay bức *Những cái chai và con dao* cho thấy dù vẫn kiệm màu, nhưng ông không phân tích hình khối quá chi tiết như Picasso và Braque mà đơn giản hoá thành những mảng miếng lớn, dứt khoát hơn với nhiều đường chéo, cung tròn và hình tam giác.

Với Lập thể Tổng hợp, Gris phát triển lối vẽ đặc biệt, ở đó các đối tượng bị chia cắt đến mất đi tính chất riêng biệt của từng cá thể và trở nên thống nhất hơn trong tổng thể bố cục của tranh ví dụ bức tranh *Chú hề chơi Guitar*.

Juan Gris, Những cái chai và con dao, *Sơn dầu, 54,6 × 46 cm, 1911 - 1912, Bảo tàng Rijksmuseum Kroeller - Mueller, Otterlo, Hà Lan.*

Juan Gris, Chú hề chơi Guitar, *Sơn dầu, 116 × 89cm, 1919, Trung tâm Pompidou, Pháp.*

Juan Gris, Chân dung Josette Gris,
Sơn dầu, 116 x 73 cm, 1916,
Bảo tàng Prado, Madrid, Tây Ban Nha.

Juan Gris, Cửa sổ của họa sỹ,
Sơn dầu, 100 × 81 cm, 1925,
Bảo tàng nghệ thuật Baltimore, Maryland, Mỹ.

Tiếp sau vị trí của Gris là ***Fernand Leger (1881 - 1955)***, ông đã phát huy một lối vẽ chồng xếp các bình diện lên nhau với một mối quan tâm đến kiểu vẽ mà Cézanne đã vẽ. Fernand Leger đã tham gia vào cuộc triển lãm Lập thể đầu tiên được tổ chức vào Salon Mùa Thu năm 1911. Sau đó, ông bị cuốn hút vào cuộc chiến tranh thế giới thứ I là sự kiện đã để lại cho ông nhiều hồi ức cay đắng, đã khiến ông rời bỏ chủ nghĩa Lập thể chính thống và gắn bó với những sản phẩm công nghiệp. Ông đã tổ chức khéo léo các hình khối của đối tượng, nhân vật thành những hình trụ, hình côn, nổi bật và gắn bó lên mặt tranh, có mầu sắc thuần khiết.

Với hai tác phẩm tiêu biểu *Tĩnh vật với vại bia* và *Ba thiếu nữ* phong cách Lập thể của Leger hiện lên rất độc đáo. Trong bức *Tĩnh vật với vại bia*, không có gì lạ khi Leger sử dụng những hình thức dạng côn, trụ, những chấm tròn như đỉnh tán cùng

Fernand Leger, Tĩnh vật với vại bia,
Sơn dầu, 92,1 × 60 cm, 1921.

cách tạo hoa văn, chất cảm đầy tính cơ khí vì tranh mô tả các đồ vật sản xuất công nghiệp. Nhưng sang tác phẩm *Ba thiếu nữ* ông khiến người ta bất ngờ với việc tạo hình các chi tiết cơ thể phái đẹp như những khối kim loại hình ống trong một bố cục ngăn nắp, chặt chẽ mà phương ngang và phương thẳng đứng được nhấn mạnh. Fernand Leger khoác cho thân hình người thiếu nữ trong tranh dáng vẻ khoẻ mạnh bằng nhiều khối căng tròn, mịn màng nhưng to và thô trái với tỷ lệ thông thường. Tuy nhiên cũng chính do vậy mà bức tranh toát lên không khí trẻ trung đầy nhựa sống của thời đại công nghiệp mới.

Fernand Leger, Ba thếu nữ, *Sơn dầu, 183,5 × 251,5cm, 1921*

Sau này dù chuyển sang một lối vẽ riêng thì ảnh hưởng của những năm tháng vẽ Lập thể vẫn còn hiện diện ít nhiều trên mỗi tác phẩm của Leger. Người ta có thể nhận ra chúng qua cách bố cục nghiêm ngặt, nét vẽ chắc khoẻ và những màu đen, trắng, đỏ, nâu vàng, xanh nước biển rất đặc trưng.

Ngoài bộ tứ kể trên, hội hoạ Lập thể còn có một số gương mặt đáng chú ý khác gồm: Piet Mondrian, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Louis Marcoussis và André Lhote. Họ tuy không tham gia vào chủ nghĩa Lập thể đến cùng nhưng có nhiều đóng góp cho hoạ phái này. Mặt khác, những cơ sở kỹ thuật và lý luận của hội hoạ Lập thể cũng ít nhiều giúp họ tạo ra nền tảng cho thành công của họ với hoạ phái khác sau này.

Piet Mondrian, hoạ sỹ người Hà Lan (1872 - 1944), trước khi trở thành nhân vật quan trọng của hoạ phái Trừu tượng, đã chịu ảnh hưởng của phái Lập thể từ 1912, khi ông đến Paris và xem các bức tranh Lập thể Phân tích, từ đó dẫn ông đến nguyên tắc vẽ các đường thẳng và những góc vuông.

Louis Marcoussis (tức Ludwig Markus, 1878 - 1941) là hoạ sỹ Pháp gốc Ba Lan, đã vẽ các bức tranh Cubism với một bảng pha màu hết sức sinh động, chịu ảnh hưởng của hoạ phái Vị lai.

Trong khi đó, các hoạ sỹ Pháp khác là Albert Gleizes (1881 - 1953) và Jean Metzinger (1883 - 1957) đã công bố công trình lý thuyết đầu tiên của chủ nghĩa Lập thể "Du Cubisme" vào năm 1912, Gleizes đơn giản hoá hình thể con người nhưng vẫn gắn bó với cách vẽ hiện thực. Còn Metzinger theo đuổi chủ nghĩa Lập thể Phân tích bằng cách nhấn mạnh cấu trúc mà không theo đuổi chất lượng chủ quan của đồ vật và mặt người.

Tóm lại, chủ nghĩa Lập thể đã là một trong những trào lưu hội hoạ lớn nhất thế kỷ XX, mặc dù thời gian tồn tại của nó không dài, nhưng rất nhiều nhà nghiên cứu đã đánh giá rất cao đặc điểm chính của hội hoạ Lập thể và đồng nghĩa chủ nghĩa Lập thể với "Sự bùng nổ của hình thức", đi sâu hơn, chủ nghĩa Lập thể chính là điêu khắc hoá của hội hoạ và sự chia cắt cũng như hình học hoá của hình thức.

Chương 17

CHỦ NGHĨA VỊ LAI VÀ HỌA PHÁI PARIS

1. CHỦ NGHĨA VỊ LAI

• Khái quát chung

Sau chủ nghĩa Lập thể đăng đàn ở Paris, ở Italia xuất hiện hoạ phái Vị lai. Tuy nó ra đời thông qua phái Lập thể, nhưng quan điểm nghệ thuật của nó hoàn toàn khác.

Tháng hai năm 1909, E. Marinetti (1876 - 1948), đăng tải Tuyên ngôn của chủ nghĩa Vị lai" trên tờ Le Figaro. Bản tuyên ngôn này phủ nhận nghệ thuật truyền thống, ca ngợi cái đẹp động học và tốc độ của cơ khí. Trong tuyên ngôn có đoạn viết: "Chúng tôi tuyên bố rằng sự huy hoàng của thế giới được làm giàu thêm bởi một vẻ đẹp mới: cái đẹp của tốc độ. Một chiếc ô - tô đua đẹp hơn tượng đài chiến thắng của Samothrace". Qua tuyên ngôn có thể thấy chủ trương của nó là ca ngợi khoa học hiện đại, ca ngợi sự phát triển của công nghệ máy móc, ca ngợi sự kích động của cách mạng và xã hội, ca ngợi tính chất động và phản đối cảm giác tĩnh lặng của các tác phẩm trước đây.

Còn có Umberto Boccioni (1882 - 1916), Luigi Russolo (1885 - 1947), Giacomo Balla (1871 - 1958), Carlo Carrà (1881 - 1966), Gino Severini (1883 - 1966) cũng tuyên bố ở Milan "Tuyên ngôn của các họa sĩ phái Vị lai", đem lý luận của Marinetti ứng dụng vào hội hoạ tìm đến Cái đẹp mới mẻ (kiểu mới). Hoạ phái Vị lai có lý luận, tuyên ngôn trước sau mới có tác phẩm. Khác với các chủ nghĩa khác có tác phẩm trước sau đó mới có tuyên ngôn.

Đặc sắc của trường phái Vị lai - như trong tuyên ngôn đã tuyên bố: là phủ định tất cả nghệ thuật của quá khứ, lấy các tuyến, hình và màu có cảm giác động thái để biểu hiện một thế giới động, tán dương nền văn minh cơ khí, không bao giờ hướng đến sự miêu tả một trạng thái tĩnh tại. Hội hoạ của họ luôn nhấn mạnh cảm giác tốc độ, sự bùng nổ của không gian, nhấn mạnh sự trong suốt của vật thể và nhịp điệu của tiếng ồn.

Phái Vị lai phản đối tĩnh tại và tính thiếu chủ đề của của hoạ phái Lập thể, nhưng tiếp thu ở phái Lập thể tính đồng thời và kỹ pháp biểu hiện. Để nhấn mạnh, theo đuổi tính động lực của tuyến cụ thể hoá, dùng các màu sắc mang tính kích động, hay dùng các đường nghiêng, các góc nhọn kiểu mũi tên hoặc các đường xoắn ốc. Trung tâm trong sáng tác của phái Vị lai là ca ngợi tiếng ồn và tốc độ, nhịp điệu của máy móc.

Ví dụ, bức *Người đàn bà khoả thân xuống cầu thang* là một tác phẩm tiêu biểu của phái Vị lai.

Vẽ một người đàn bà khoả thân xuống cầu thang dùng chủ yếu những đường nét lặp đi lặp lại trước sau trùng lên nhau, tạo thành cảm giác động thái gấp gấp, tạo lên cái đẹp của tốc độ. Tác giả là nhà văn Marcel Duchamp (1887 - 1968), quốc tịch Pháp, năm 1912 chịu ảnh hưởng của phái Vị lai mà vẽ bức tranh này.

Hoạ phái này, để biểu đạt sự bền vững liên tục, có nghĩa là sự kinh qua của thời gian, về mặt kỹ năng, đã chú trọng biểu đạt thời gian, như miêu tả trạng thái của thân thể, miêu tả quá trình khiêu vũ của người hay quá trình phóng như bay của xe hơi. Hay miêu tả một người chơi đàn, có bảy đến tám cánh tay ở những thời khắc khác nhau, vẽ ngựa phi có đến hai mươi chân. Đó là một thế giới "động". Năm người trong nhóm để ra tuyên ngôn của các hoạ sỹ Vị lai. Boccioni là nhà văn và nhà lý luận quan trọng của trường phái này còn đem lý luận trong hội hoạ áp dụng vào điêu khắc.

Trong điêu khắc Vị lai, phủ định giới hạn của trạng thái tự nhiên để đạt được tính chất của trạng thái vận động.

Carlo Carrà cũng quen biết Marinetti vào năm 1909, tham gia các cuộc triển lãm của phái Vị lai, nhưng rời bỏ nhóm này vào năm 1915. Boccioni ngã ngựa chết trong đại chiến thế giới lần I.

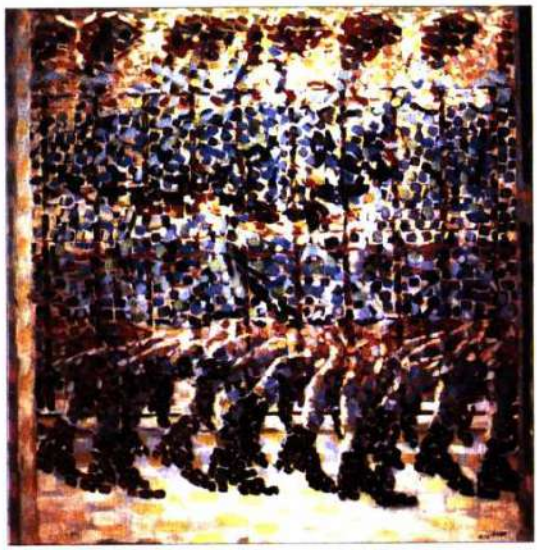
Phái Vị lai sau khi hưng khởi, vào năm 1912 đã tổ chức triển lãm ở Paris, sau đó tổ chức lưu động các thành phố lớn ở châu Âu. Tuyên ngôn của phái này vang dội một thời, đến năm 1915 thì mất dần ảnh hưởng, nhường vị trí cho nhóm Pittura Metasica.

Chỉ trong vòng năm, sáu năm ảnh hưởng của phái Vị lai lan toả trên thế giới rất lớn, nó đã ảnh hưởng đến phái Lập thể, phái Thuần tuý. Bức *Không chiến trên bầu trời của Napoli* của Gherarado Dothe và bức *Hạ Manhattan* của John Marin đều ảnh hưởng của trào lưu này.

• Các nghệ sĩ và tác phẩm

Giacomo Balla (1871 - 1958)

+ Giacomo Balla (1871 - 1958): Ông hướng về kỹ thuật và cuộc sống hiện tại, ông miêu tả trong tranh của mình các yếu tố biểu tả và đem lại cho hình thức những chức năng gợi lên: tốc độ, tiếng ồn và ánh sáng. Những sự tìm tòi mới mẻ của Giacomo Balla trong việc phân tích ánh sáng, không nghĩ ngờ gì, đã không được biết tới nhiều cũng như được hiểu thấu ở Paris. Tuy nhiên, những tìm tòi này đúng là xảy ra đồng thời với những hình thể tròn của Delaunay hay những hoành đồ bằng màu sắc của Kupka, khiến cho Balla trở thành một trong những kẻ đầu tiên khu trực cảm nhất của sự phi - biểu tả.



Giacomo Balla, Cô gái chạy trên ban công, *Sơn dầu, 125 × 125cm, 1912 - 1913, Milan, Phòng trưng bày nghệ thuật hiện đại.*

Tác phẩm *Cô gái chạy trên ban công*, Sơn dầu, 125 × 125cm, 1912 - 1913, Milan, phòng trưng bày nghệ thuật hiện đại.

Có thể dùng câu nói của Umberto Boccioni để diễn đạt nội dung của bức tranh này: "Những người theo chủ nghĩa Vị lai chúng tôi cần phải phát hiện hình thức trong chuyển động và hình thức chuyển động trong tác phẩm. Balla ứng dụng những nghiên cứu khoa học của mình trong việc phân tích xúc cảm và ánh sáng đối với một bức vẽ. Một làn ánh sáng nhẹ đã làm hoà tan ở trên ban - công khiến cho nó trở thành những đơn vị màu sắc không đo đếm được. Sự đa dạng hoá việc làm rộng mặt tranh, đã được thực hiện bởi sự nhân lên của các hình thức đối tượng phát tán thành một bảng màu của những màu thuần tuý. Những yếu tố riêng biệt như cô gái, lan can, khung cửa đi được thể hiện trong một bình diện màu sắc dao động, mà trên bình diện đó phối cảnh không gian bị phủ nhận hoàn toàn".

+ Carlo Carrà (1881 - 1966): đã sử dụng những hình trụ, hình côn, hình elip để miêu tả những nguồn năng lượng mạnh mẽ để bộc lộ những chính kiến vô chính phủ của mình, là người đã ký tên vào Tuyên ngôn đầu tiên của hội hoạ Vị lai vào 1910. Việc ký tên vào bản tuyên ngôn này đã đưa Carrà trở thành nhân vật trung tâm của nhóm Vị lai. Ông luôn luôn gửi gắm niềm tin của một thế giới phức cảm, trong tranh của ông luôn luôn thể hiện tốc độ, sự năng động, sự phân ly, sự tích hợp đó là những chuẩn mực của chủ nghĩa Vị lai. Sự xuyên suốt của những yếu tố nghệ thuật tạo hình vào trong không gian xung quanh được Carrà sử dụng rất nhiều trong hội hoạ của mình.

Carlo Carrà (1881 - 1966)

Tác phẩm *Nhịp điệu các đối tượng* là một trong các tác phẩm đầu tiên của chủ nghĩa Vị lai mà trong loạt tranh này của Carrà đã thể hiện rõ ràng việc bản thân ông có xu hướng hướng tới chủ nghĩa lập thể của Pháp. Do đó cũng có thể nói Carrà cũng chịu ảnh hưởng của Cézanne, vì Cézanne là người đã tìm ra cách vẽ cấu trúc hội họa kiểu này (kiểu đan chéo). Cách thức vẽ của Carrà cũng vậy. Ông sử dụng cách đan chéo các hình thức trên mặt tranh của mình. Trong bức tranh *Nhịp điệu các đối tượng* người ta thấy ngôn ngữ thị cảm của tranh như là một cấu trúc kiến trúc siêu việt. Bằng cách sử dụng những thủ pháp của chủ nghĩa Lập thể, Carrà đã giảm nhỏ trong bảng pha màu của mình với những sắc độ chênh lệch rất ít, chỉ nhấn mạnh sự tương phản giữa màu đỏ và màu lam. Nhưng nếu trong chủ nghĩa Lập thể các họa sỹ dùng nhiều điểm quan sát đối với một đối tượng thì Carrà lại chỉ sử dụng sự chuyển động và tiềm ẩn là chính. Điều đó chứng tỏ trong chủ nghĩa Vị lai không gian không ngừng tồn tại, cho phép những hình khối trên đó ăn nhập vào nhau thành hàng loạt.

Carlo Carrà, Nhịp điệu của đối tượng, *Sơn dầu, 53 × 67cm, 1911, Milan, Pinacoteca di Brere*

Carlo Carrà, Đám tang của Anrchist Galli, *Sơn dầu, 198,7 × 259,1 cm, 1911, Bảo tàng nghệ thuật hiện đại New York.*

+ ***Nhà điêu khắc, hoạ sỹ Umberto Boccioni (1882 - 1916):*** là nhân vật chủ đạo và nhà lý thuyết của phái Vị lai đã cụ thể hoá tính hiện đại và tính năng động của tạo hình bằng sự lay động của ánh sáng, sự phản xạ của những tuyến và sự chuyển hướng của những đường nét. Umberto Boccioni là một nhân cách nghiêm trang nhất, và là động lực mạnh nhất của trào lưu này. Ông suy ngẫm rất nhiều, quan sát rất nhiều, và trong khi làm việc đã cố gắng để chế ngự cái phong cách táo bạo từ những bước đi đầu tiên chủ nghĩa Vị lai.

Umberto Boccioni (1882 - 1916)

Tác phẩm *Những hình thức duy nhất của sự liên tục trong không gian* (Đồng, 1913) là tác phẩm tiêu biểu của một giai đoạn được gọi là giai đoạn phát triển mạnh mẽ nhất của tài năng điêu khắc của Umberto Boccioni, từ 1912 đến 1914. Sau năm 1912 là năm khai mạc cuộc triển lãm đầu tiên ở Paris, ông đến thăm Medardo Rosso - một nhà điêu khắc Ấn tượng chủ nghĩa được phái Vị lai mến phục - và tại xưởng của ông này, Boccioni được xem tác phẩm của Alexander Archipenko, người đang thí điểm sử dụng những hình thức uốn lượn vào trong điêu khắc.

Sau đó Boccioni thí điểm việc sử dụng điêu khắc ba chiều theo nguyên tắc của chủ nghĩa Vị lai bằng cách tạo lên sự năng động phổ quát cùng một lúc với việc gắn nó một tư tưởng. Vào khoảng tháng 4 năm 1912, bản "Tuyên ngôn kỹ thuật của điêu khắc Vị lai" cho thấy các nghệ sỹ đã ứng dụng các nguyên tắc của nghệ thuật Vị lai vào điêu khắc. Những giá trị truyền thống của những điêu khắc bằng đồng và những tác phẩm khoả thân truyền thống đã bị các nhà Vị lai gạt bỏ để thay bằng quan điểm mới là điêu khắc và không gian cần phải được kết hợp trên cơ sở của sự chuyển động. Boccioni đã không dùng phương pháp đúc đồng như trước đây mà đã sử dụng thạch cao một vật liệu dễ bị vỡ.

Trong tác phẩm *Những hình thức duy nhất của sự liên tục trong không gian* điểm nổi trội là sự nhấn mạnh hình ảnh một con người đang chuyển động về phía trước một cách sinh động. Vấn đề ở đây là ảnh hưởng của tác phẩm không hạn chế ở bản thân pho tượng, mà tư thế động thái của nó đã tạo ra khả năng chiếm giữ không gian. Giới hạn các bộ phận mặt ngoài của tác phẩm rất khó phân chia rạch ròi, và nó không ngừng được lặp đi lặp lại. Với một sự chuyển đổi năng động các thành phần điêu khắc xuyên cắt vào không gian, và ngược lại, ta cũng thấy ở đây không gian luôn luôn ăn nhập vào bản thân tác phẩm điêu khắc.

Cùng một thời gian và cùng một phong cách với tác phẩm trên còn có tác phẩm *Synthesis of Human Dynamism* - được xem là tác tác phẩm đầu tiên trong chuỗi tác phẩm này - là một biểu hiện của sự mong muốn làm cho giới hạn hữu hạn của tác phẩm được giải thoát ra khỏi bản thân nó.

Umberto Boccioni, Những hình thức duy nhất của sự liên tục trong không gian, *Đúc đồng, 1913, 115 × 90 × 40.*

Umberto Boccioni, Đô thị, *Sơn dầu, 1910, 199,5 × 304,2 cm, Fondation Guggenheim.*

Gino Severini (1883 - 1966)

+ ***Gino Severini (1883 - 1966):*** Người cùng ký tên vào bản tuyên ngôn của hội hoạ Vị lai. Ông đến Paris từ năm 1906, có phong cách vẽ gần với chủ nghĩa Lập thể và gắn liền với chủ đề Múa trong hội hoạ của mình. Gino Severini được xem như là người lạnh lùng và mạnh mẽ. Thực vậy ông là nặng về lý thuyết hơn là trực giác, nhưng lại có được những tác phẩm tuyệt tác, như bức tranh *Vũ nữ lam* (Blue Dancer).

Bức tranh *Vũ nữ lam* là tác phẩm tiêu biểu của Gino Severini, trong thể loại tranh về nhà hát, khiêu vũ và cuộc sống ban đêm của các thành phố lớn. Đề tài này đã từng được Edgar Degas và Henri de Toulouse - Lautrec thể hiện, nay đã được các nhà Vị lai chủ nghĩa trong đó có Severini làm phong phú thêm.

Gino Severini, Vũ nữ lam, *Sơn dầu,*
61 x 46 cm, 1912 - 1913, Bộ sưu tập cá nhân.

Gino Severini, Bức chân dung tự hoạ, *Sơn dầu, 55 × 45 cm, 1912, Bộ sưu tập cá nhân.*

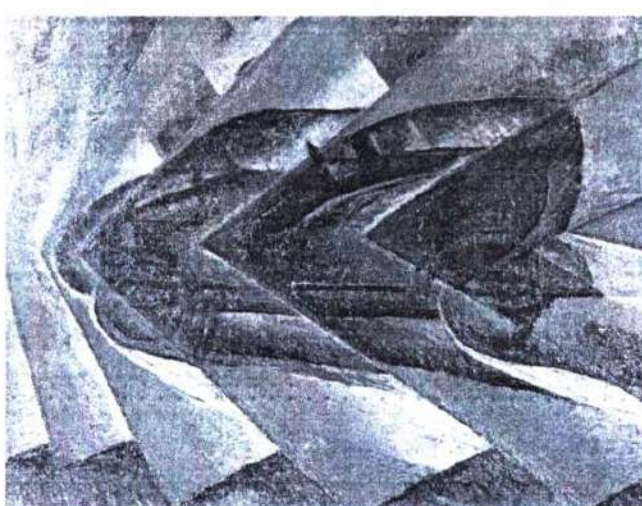
Không giống với cảnh những sàn tập ba lê hay những diễn viên biểu diễn trên sân khấu của phái Ấn tượng. Bức tranh *Vũ nữ lam* của Severini chỉ tập trung vào một đối tượng là chủ đề chính của mặt tranh. Bảng pha màu của ông giảm nhỏ đến mức tối thiểu, dùng màu lam là chính, cộng thêm với sắc độ trắng ghi đã làm nổi bật nhân vật chính, nhân vật này có bố cục hình tam giác mà đỉnh nhọn của nó là người đang múa.

Severini đã sử dụng quan điểm mỹ học của trường phái Vị lai để sáng tạo sự tương thích nghệ thuật đối với sự vận động và năng lượng của nhịp điệu múa. Sự sống động của những vận động xuất phát từ sự phát tán năng lượng của những thành phần bộ phận của bố cục hình tam giác và sự phân bố thành từng mảng khối của sắc độ hai loại màu chính; sự tương phản của hai loại màu này đã tạo lên sức mạnh cho mặt tranh. Chúng ta nên ghi nhận rằng giá trị của hình tam giác trong nghệ thuật đã được Wassily Kandinsky đánh giá cao trong tác phẩm của mình là cuốn sách nổi tiếng "Về tinh thần trong nghệ thuật" (Munich, 1911). Wassily Kandinsky cho rằng hình tam giác là một trong những

sơ đồ hình học tốt nhất để biểu hiện cuộc sống tinh thần. Trong trường hợp tác phẩm của Severini, bức *Vũ nữ lam* được vẽ với mục đích ám thị bóng gió về một vương quốc "tinh thần", mong muốn chuyển từ những động tác của vũ đạo thông thường sang một kết quả tiên nghiệm, sang một sự năng động phổ quát, làm cho ý nghĩa của những ấn tượng đối với bức tranh hỗn hợp vào nhau.

Luigi Russolo
(1885 - 1947)

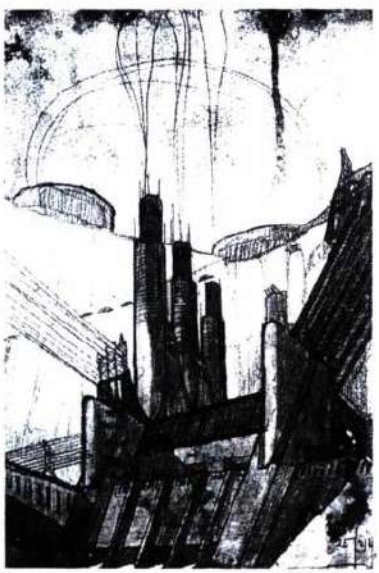
+ ***Luigi Russolo (1885 - 1947)***: Là người vẽ đầy chất hoang tưởng. Trong hội hoạ của mình, *Luigi Russolo* thường tạo lên những điểm nhấn tượng trưng và giàu chất thơ. Ông bắt đầu cống hiến cho âm nhạc từ 1913 và sáng tạo ra một máy phát thanh, tạo ra những âm thanh khác nhau. Nếu nói ông yêu hội hoạ, điều đó chưa đủ với ông và chính là ở chàng nhạc sỹ tự học lấy đó, mà chúng ta phải chịu ơn về lời tuyên bố này mặc dù người ta có quyền không hoàn toàn đồng ý: "Chúng tôi tìm thấy trong tiếng nổ liên tiếp của các động cơ nhiều thích thú hơn là sự lặp lại của khúc Giao hưởng hùng tráng". Những tranh của ông - trên đó những màu sậc sỡ chói sáng ràng rịt với nhau - ngược lại mang đến một cảm giác thực sự năng động.



Luigi Russolo, Sự chuyển động của chiếc ôtô,
sơn dầu, 106 x 140 cm, 1912 - 1913, Bảo tàng Pompidou

Có thể nói chủ nghĩa Vị lai khai sáng ra một sự sùng bái cơ khí. Mà sự sùng bái đó trộn lẫn một cái nhìn mới của sự chuyển động. Tốc độ của một ôtô, xe hơi, một chuyến máy bay thì đều đưa đến một cảm giác mới về tốc độ. Trong hội hoạ của phái Vị lai, ôtô trở thành một nhân tố kỹ thuật mà rất nhiều hoạ sỹ Vị lai đều sử dụng. Họ đã sử dụng hình ảnh một cái ôtô một cách rất khác nhau. Trong tác phẩm của Luigi Russolo, chuyển động của một chiếc ôtô, có vẻ tác giả đã miêu tả những hình mẫu của chiếc xe mà mọi người mơ ước được sản xuất vào những năm 1960 hơn là sản xuất vào những năm 1910. Với hình ảnh khí động học của chiếc ôtô mà Russolo vẽ thì tác giả tỏ ra là một bậc tiền phong đi trước thời đại. Bố cục của hình ảnh chứng tỏ màu lam tím chứa đựng một năng lượng và một tốc độ. Tạo hình của nền tranh màu đỏ lam tương phản với màu vàng đã nhấn mạnh thêm cảm giác tốc độ đó. Russolo đã không phá vỡ biên giới của một sự trìu tượng thuần tuý mà vẫn giữ lại những chủ đề cụ thể. Russolo đã thể hiện chân thực khi quan sát và phân tích.

Luigi Russolo, Sự năng động nghệ thuật trong sự chuyển động của người phụ nữ, *Sơn dầu, 86 × 65 cm, 1913, Bảo tàng Grenoble*



Atonio Sant Elia, Thế đứng của điện năng, *Màu nước, 31 × 20,5 cm, 1912, Bộ sưu tập cá nhân*

+ ***Atonio Sant Elia (1888 - 1916):*** Đầu thế kỷ XX, chủ nghĩa Vị lai trong kiến trúc với sự đóng góp của Atonio Sant Elia cũng rất nổi tiếng. Sant Elia không chỉ nổi tiếng với tư cách là một kiến trúc sư, ông cũng đóng góp đáng kể trong hội hoa Vị lai, mà thể

hiện cụ thể là bức *Thế đứng của diện năng* thể hiện hình ảnh đô thị kiểu mới theo quan niệm của ông, nên có thể nói ông là một kiến trúc sư kiêm hoạ sỹ đáng được đánh giá cao.

2. HỌA PHÁI PARIS

• Khát quát chung

Sau Đại chiến thế giới thứ nhất, xã hội Phương Tây nói nhiều đến một trường phái nghệ thuật có tên là trường phái Paris. Đó là thuật ngữ để chỉ hoạt động hội hoạ của một nhóm hoạ sĩ nước ngoài đến từ Italia, Nga, Lituanie, Đức, Hà Lan và chỉ có một hoạ sĩ người Pháp tham gia vào hoạ phái này. Paris từng được gọi là thủ đô của ánh sáng, thủ đô của nghệ thuật. Sự bao dung những tài năng nghệ thuật của Paris và tính chất tự do của Paris đã cuốn hút sự định cư và làm việc tại đây của nhóm hoạ sỹ này, họ có thể sáng tác trong một bầu không khí mà nghệ thuật của họ được tôn trọng, mặc dầu việc kiếm sống của hoạ sĩ Montparnasse và Monmartre không phải lúc nào cũng dễ dàng.

Một sự hội tụ thế giới đến Paris đã xảy ra đối với các hoạ sĩ Amadeo Modigliani (người Italia), Marc Chagall (gốc Nga), Chaim Soutine (người Lituania), Maurice Utrillo (người Pháp), Jules Pascin (người Bulgarie) và Leonard - Tsuguharu Foujta (người Nhật Bản), Moise Kisling (người Ba Lan).

Nhiều người trong số này sống vất vưởng, nhưng đều rất tài hoa. Có những người được công nhận tài năng khi còn sống, nhưng cũng có những người sau khi chết mới được tôn vinh và nổi tiếng thế giới.

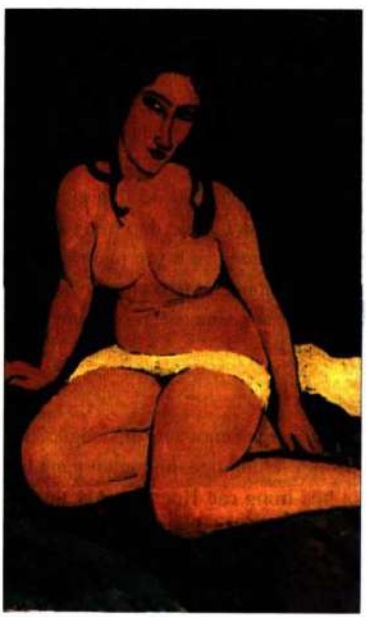
Hoạ phái Paris được đặt tên vào năm 1920, là một trường phái mà số thời gian hoạt động chỉ hạn chế giữa hai cuộc Đại chiến. Đó là một hiện tượng độc đáo trong lịch sử nghệ thuật, vì nó không phải là tập thể có tổ chức, có chủ trương và tuyên ngôn về nghệ thuật. Tuy vậy, một số tác phẩm của các hoạ sĩ này mang tính chất tiên phong và có tác dụng chỉ đường rất rõ nét. Chẳng hạn như với trường hợp Marc Chagall, một người được suy tôn là bậc thầy của hội hoạ thế kỷ XX.

• Các nghệ sỹ và tác phẩm

+ *Amadeo Modigliani (1884 - 1920):* sinh ở Italia, trong một gia đình người Do Thái. Từ bé, sức khoẻ của ông đã không tốt nên phải học Trung học, nhưng tài năng hội hoạ của ông chớm nở và phát triển tốt nhờ học hội hoạ trong các Học viện Mỹ thuật ở Florence và ở Venise. Ông từng đi du lịch khắp Italia và đến Paris vào năm 1906. Modigliani từng được sự động viên của nhà điêu khắc Brâncusi và được sự chăm sóc của hai người phụ nữ, đó là Béatrice Hastings (người đã làm thăng bằng cuộc sống luôn luôn lang bạt của Modigliani) và Jeanne Hébuterne (nghệ sĩ, người gắn bó với ông vào giai đoạn sau của cuộc đời ông và đã tự tử sau khi ông chết).

Modigliani luôn sống trong cảnh nghèo túng và chết yểu vào năm 36 tuổi (1920).

Modigliani, Phụ nữ khoả thân nằm. *Sơn dầu, 100 × 60 cm, 1917*



Modigliani, Phụ nữ khoả thân.
Sơn dầu, 114 × 74 cm, 1917

Modigliani, Phụ nữ khoả thân đứng.
Sơn dầu, 100 × 65 cm, 1918

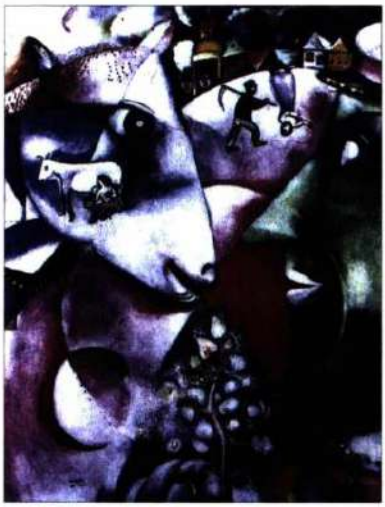
Tuy nhiên, sau khi mất tác phẩm của ông được đánh giá rất cao tại Italia và được tôn vinh là một nghệ sĩ thiên tài hiếm có. Các tác phẩm của ông từng được thế giới tranh nhau sưu tầm. Chủ đề chính trong tranh của ông là vẽ người, đặc biệt là phụ nữ khoả thân hay chân dung. Phong cách vẽ của ông là "đường viền thanh mảnh, hình nét mềm mại uyển chuyển kết hợp với những mảng màu vừa độ, đúng chỗ, và cách vờn khối kín đáo nhẹ nhàng. Thủ pháp cường điệu vuốt dài gương mặt và thân hình nhân vật trong những tranh chân dung vẽ vào những năm cuối đời cũng là một nét riêng rất duyên dáng của Modigliani" (Lê Thanh Đức - Nghệ thuật Môđéc và Hậu Môđéc, trang 47).

Tính chất biến hình trong chân dung và khoả thân của Modigliani là độc đáo, là không bắt chước được, làm cho nhân vật như căng đầy sức sống.

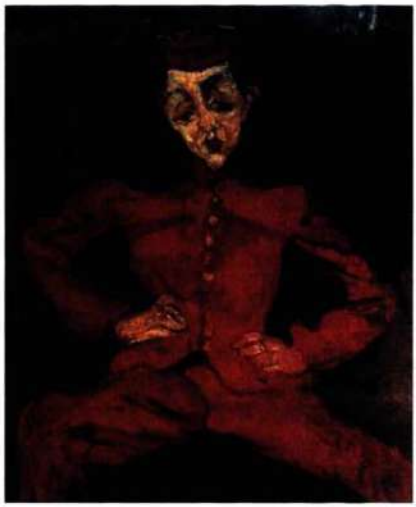
Modigliani, Tượng đầu thiếu nữ, *Đá, Cao 66 cm*

+ *Marc Chagall (1887 - 1985):* đã học qua Đại học Mỹ thuật ở Saint Pétersburg, ông đến Paris vào năm 1910 và học thêm bốn năm nữa. Ông chơi thân với Blaise Cendrars và Guillaume Apollinaire. Ông rất năng động trong giao tiếp với xã hội Paris. Sau Cách mạng tháng 10 Nga, ông trở về nước làm thanh tra nghệ thuật. Năm 1937, sang lại Pháp và sau đó sang Mỹ. Ông từng được uỷ nhiệm trang trí lại trần Nhà hát Opera ở Paris. Marc Chagall vẽ phi hiện thực và đầy chất thơ, với một màu sắc đầy chất "bùng nổ". Ông chết năm 98 tuổi để lại một sự nghiệp đầy vinh quang. Marc Chagall từng thể nghiệm rất nhiều loại hình nghệ thuật: sơn dầu, điêu khắc, gốm, tranh kính, tranh tường, từng trải qua nhiều đề tài khác nhau từ lãng mạn, u hoài cho đến mộng mị và ảo ảnh.

Marc Chagall, Ngày sinh nhật, *Sơn dầu, 80,6 × 99,7cm, 1915, Bảo tàng nghệ thuật Hiện đại New York*



Marc Chagall, Tôi và làng tôi, *Sơn dầu, 192,1 × 151,4 cm, 1911*



Chaim Soutine, Page Boy, *Sơn dầu, 98 × 80 cm, 1925, Trung tâm Pompidou*

+ ***Chaim Soutine (1893 - 1943):*** sinh ra ở Lituanie trong một gia đình nghèo khó. Ông được một bác sỹ tạo cho một chuyến đi đến Paris vào năm 20 tuổi, ở đây ông kết bạn với Modigliani và Chagall.

Soutine tự học hội hoạ nhưng yêu cầu ở mình rất cao và ông đã huỷ một số lượng rất lớn tranh của mình. Cuộc đời của Soutine niềm vui và bất hạnh lẫn lộn kế tiếp nhau. Ông vẽ rất nhiều tranh các em bé gái hát thánh ca trong nhà thờ, người làm bồi bàn trong nhà hàng và nhân viên trong khách sạn.

Hai bức vẽ nổi tiếng nhất của Soutine đều vẽ vào năm 1925, là bức *Page Boy at Maxim's* và bức *Con bò bị lột da*. Bức đầu tiên vẽ một chú bé bồi bàn mặc một lễ phục đỏ, gắn khuy vàng, thân hình mảnh mai, khoẻ mạnh, có thế đứng hơi nghiêng và hơi lệch nhưng toàn thể bố cục vẫn cân đối.

Chaim Soutine, Con bò bị lột da, *Sơn dầu, 107,6 × 14 m, 1925*

Bức *Con bò bị lột da* lại thể hiện trung thực hơn tính cách hội hoạ đầy bản năng và kịch tính của tác giả, thể hiện một cá tính khác của tác giả, hình như được "bóc trần bởi sự kích động đa màu và một sự kinh hoàng không nói nên lời để phiên dịch nên sự mãnh liệt, màu sắc và ý tứ (của bức tranh)" (Michèle Barillean và Francois Giboulet).

Vốn xuất thân là người Do Thái, tranh của Soutine luôn luôn thể hiện một nỗi bất an trước thời cuộc, trước vận mệnh của con người trong thế giới rộng lớn.

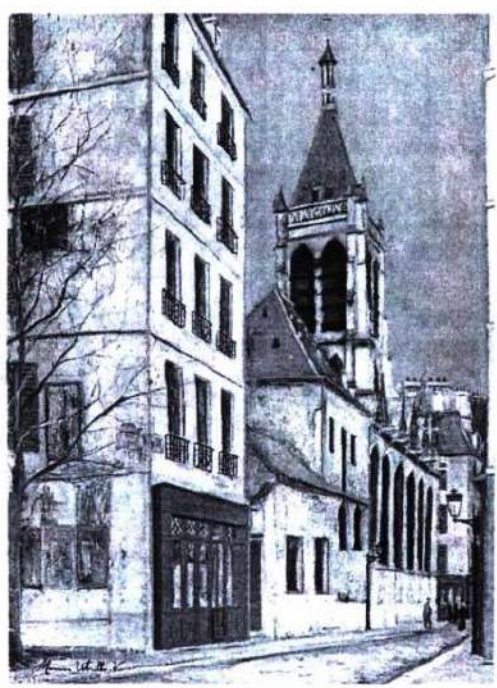
+ ***Maurice Utrillo (1883 - 1955):*** là con của nữ hoạ sĩ kiêm người mẫu Suzanne Valadon, là người Pháp duy nhất tham gia vào Hoạ phái Paris. Maurice Utrillo đã có một thời niên thiếu ảm đạm, rượu chè, nghiện ngập. Sau những lần chạy chữa thất bại, mãi đến năm 1902, Utrillo mới "bật dậy" được, với sự dìu dắt và bắt buộc vẽ của người mẹ. Từ đó, Utrillo thành công và nổi tiếng rất nhanh.

Tranh của Utrillo thường là tranh phong cảnh đô thị, vẽ những đường phố, những ngôi nhà. Đó là những không gian đô thị đầy chất thơ và vẻ sầu muộn. tranh của Maurice Utrillo vẽ các ngõ phố nhìn ngang, nhìn trên xuống, nhìn dưới lên, giàu hiệu quả phối cảnh và đều rất đẹp.

Hai tác phẩm nổi tiếng nhất của Utrillo là bức *Ngõ Cottin* (1910) và bức *Nhà thờ Saint - Séverin* ở Paris (1913).

Các tác giả cuốn "Art of the 20th Century" (Taschen, 2000) đã viết về con người và hội hoạ của Utrillo như sau: "Ông đứng trên ranh giới của sự phân chia của sự "hồn nhiên" với nghệ sĩ "chuyên nghiệp"".

Maurice Utrillo uống và vẽ. Việc xuất thân từ một hoạ sĩ chuyên vẽ chân dung ở đồi Monmartre, Paris cũng chẳng ngăn được Utrillo trở lên nổi



Maurice Utrillo, Nhà thờ Saint - Séverin,
Sơn dầu, 62 × 46 cm, 1910,
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại Paris

tiếng. Utrillo rất thiện nghệ trong việc dùng màu trắng và màu ghi, nên trong cuộc đời hội hoạ của ông có thời kỳ gọi là "thời kỳ trắng". Đó là màu của bệnh viện, màu của nhà quản giáo. Utrillo từng nói: "Màu trắng là màu của sự im lặng là những cái mà mọi người phải vẽ". Tranh của Utrillo về giai đoạn sau đẹp đến mức bị sao chép rất nhiều. Từ những năm 1920, đời sống của Utrillo mới thoát khỏi cảnh nghèo nàn nhờ bán được nhiều tranh.

+ ***Hai hoạ sĩ Moise Kisling (1891 - 1953, gốc Ba Lan) và hoạ sĩ Foujta (1886 - 1968, người Nhật Bản)***, cũng đóng góp nhất định vào hoạ phái Paris. Kisling vẽ theo lối cổ điển, vẽ những nhân vật kiểu Dã thú, rất chú ý đến ánh sáng và bóng đổ. Foujta tuy định cư ở Pháp từ năm 1915, thường vẽ tranh khoả thân và tranh súc vật nuôi trong nhà nhưng vẫn giữ được vẻ kín đáo và nhẹ nhàng của nghệ thuật Nhật Bản.

Moise Kisling, Kiki ở Montparnasse, với áo choàng đỏ và khăn quàng xanh, *Sơn dầu, 92 ×65 cm,1925, Geneva.*

Chương 18

ART NOUVEAU VÀ CHỦ NGHĨA BIỂU HIỆN

1. ART NOUVEAU

Art Nouveau là một trào lưu nghệ thuật phát triển ở các nước Tây Âu vào hai thập kỷ cuối của thế kỷ XIX, ở Pháp, Anh, Đức và Áo.

Art Nouveau là một trào lưu không chỉ hạn chế trong hội hoạ, điêu khắc và kiến trúc mà còn bao gồm cả loại hình nghệ thuật ứng dụng, nghệ thuật trình bày tạp chí và thể loại áp - phích, kể cả trang trí nội ngoại thất nữa.

Trào lưu Art Nouveau là tên riêng của trào lưu này ở Pháp, trong khi đó ở Đức có tên là Jugendstil, ở Anh có tên là Modern Style và ở Áo có tên là Secessions. Khi trào lưu này phát triển ở Italia nó mang tên là Liberty.

Nhìn chung, trào lưu này có một cái tên chung là Tân nghệ thuật và người khởi xướng ra nó là kiến trúc sư kiêm hoạ sỹ người Anh - William Morris (1834 - 1896) - người đã rất quan tâm đến loại hình nghệ thuật trang trí.

Trong kiến trúc, trào lưu Art Nouveau có các kiến trúc sư nổi tiếng như C. R. Mackintosh (1868 - 1923) và Ch. A. Voysey (1857 - 1941) tham gia thì trong những ngành nghệ thuật khác ta thấy có những nhân vật nổi tiếng sau đây: Pierre Bonnard (1867 - 1947, người Pháp); Henri de Toulouse - Lautrec (1864 - 1901, người Pháp); Alfons Maria Mucha (1860 - 1939, người Tiệp); Ferdinand Hodler (1853 - 1918, người Thuỵ Sĩ); Giovanni Segantini (1858 - 1899, người Thuỵ Sĩ); Henri Vande Velde (người Bỉ); Toorop và Thorn Prikker (người Hà Lan); Max Klinger (1827 - 1920, người Đức); Franz von Stuck (1863 - 1928, người Đức).

Đặc điểm của nghệ thuật Art Nouveau trong nghệ thuật là dùng những đường cong phi đối xứng để thể hiện sức sống của đối tượng trang trí, dùng những hình thức hoa lá và đa dạng hoá những hình thức có hình dáng hình học.

Art Nouveau là một Mỹ học quốc tế, đúng như Athur Gillette đã nói: "Khoa trương về ý đồ và chính thống về phong cách - những nét chính ấy của kiến trúc châu Âu đã làm nền cho phong trào Art Nouveau (Tân nghệ thuật) xuất hiện vào cuối thế kỷ trước. Trong thời kỳ đô thị hoá nhanh chóng này, những người mới phất muốn phô trương ồn ã sự giàu sang của mình qua những toà đại sảnh vô hồn. Cho nên Art Nouveau khởi lên như một phản ứng bồng bột chống lại sự đơn điệu hoá môi trường đến độ tẻ ngắt: từ nhà

cửa, đồ đạc, bát đĩa, tóm lại toàn bộ cái khung cảnh của đời sống hàng ngày vốn ảnh hưởng rất mạnh mẽ đến cách sống".

Art Nouveau có một cách nhìn riêng biệt đối với truyền thống, nó học tập được ở Nhật Bản, phương Đông rất nhiều, nó ràng buộc và vấn víu nghệ thuật với cuộc đời, nó hoài nhớ cuộc sống thời Trung thế kỷ.

Ta không thể không nói đến Gustav Klimt, khi nói về hội hoạ Art Nouveau, ông có thể là con người đã độc đáo hơn cả trong các nghệ sĩ Art Nouveau - một con người rất nhạy cảm và điêu luyện trong hình hoạ. Ông chuyên dùng những đường lượn sóng trong tác phẩm của mình, màu sắc trong tranh thì rực rỡ và tế nhị, đầy sức lôi cuốn. Klimt chuyên về các chủ đề phụ nữ, vẽ huyền thoại hay vẽ phóng dụ.

Những tác phẩm tiêu biểu của Klimt là:

- *Vườn hoa* (1905 - 1906); *Thiếu nữ* (1913);

- *Ba lứa tuổi tuổi của một người phụ nữ* (1908);

- *Judith II* (1909);

- *Cái chết và sự sống* (1908 - 1911).

Nhưng tác phẩm tiêu biểu nhất phải kể đến của ông là *Cái hôn* được vẽ năm 1907 - 1908, nó thể hiện rõ sự mềm mại của thân thể và của quần áo trong một cặp tình nhân với hiệu quả ba chiều bị biến mất. Ấn tượng còn lại là những đường lượn trang trí rất giống với một bức tranh tường. Trang trí quần áo của người đàn ông được thể hiện bằng những hình chữ nhật có kích thước khác nhau thể hiện cho nam tính, còn váy áo của người phụ nữ được trang trí bằng những hình tròn thể hiện cho sự dịu dàng nữ tính.

Nói về Art Nouveau, ta cũng cần phải nói về hai tác phẩm *Chiếc áo con công* vẽ năm 1894 của hoạ sĩ người Anh - Aubrey Beardfley (1872 - 1898) và tác phẩm áp - phích *Trà hoa nữ* vẽ năm 1896 của hoạ sĩ người Tiệp - Alfons Mucha.

Các nghệ sĩ Art Nouveau còn vẽ tranh kính và thảm, với các bố cục đơn giản và sơ đồ hoá, uốn lượn nhẹ nhàng. Họ không quan tâm đến hình khối và chiều sâu mà chỉ chủ trọng vẽ những mặt phẳng đầy màu sắc có sức lôi cuốn.

Tranh áp - phích gắn bó với công chúng cũng được họ quan tâm. Các chủ đề của nghệ thuật Art Nouveau thường giàu chất thơ hoặc giàu chất cực đoan (mang tính chất khiêu khích, tình dục hoặc châm biếm). Các tác phẩm lớn nhất của Art Nouveau thường đem hội hoạ giá vẽ kết hợp với nghệ thuật bích hoạ và nghệ thuật trang trí.

Nghệ thuật Art Nouveau sau này lan sang cả Mỹ, với tác giả người Mỹ tiêu biểu là L. C. Tiffny (1848 - 1933) là một người sáng tác mỹ nghệ được đánh giá cao.

Gần một trăm năm sau, thế giới phương Tây lại đánh giá lại Art Nouveau và nền nghệ thuật này lại được tái sinh và tính chất hợp thời thượng của nó.

Gustav Klimt, Thiếu nữ, *Sơn dầu, 190 × 200 cm, 1913, Prague.*

Gustav Klimt, Cái hôn, *Sơn dầu, 180 × 180 cm, 1913 - 1908, Bảo tàng Áo, Viena.*

2. CHỦ NGHĨA BIỂU HIỆN

Từ hoạ phái Ấn tượng đến hoạ phái Dã thú và giữa chúng là những hoạ phái khác, đều có xuất phát điểm và có quá trình phát triển ở Pháp, cụ thể hơn ở Paris là chính.

Trong khi đó, phái Biểu hiện lại có đại bản doanh ở Đức và ở Bắc Âu. Chủ nghĩa Biểu hiện ra đời vào khoảng năm 1900 và kết thúc vào khoảng năm 1925, thật ra đã có mầm mống ở Bắc Âu trước đó với Van Gogh ở Hà Lan, Edvard Munch (1863 - 1918) ở Na Uy, với Ferdinand Hodler (1853 - 1918) ở Thuỵ Sĩ và James Ensor (1860 - 1949) ở Bỉ - đó là những bậc tiền phong có tác động khá lớn đến chủ nghĩa Biểu hiện sau này. Họ đã là những người chỉ hướng, những người dẫn đường.

Chủ nghĩa Biểu hiện chủ trương phản đối tái hiện khách quan các trạng thái tự nhiên một cách chân thực, theo đuổi việc phản đối chủ nghĩa Ấn tượng, nhưng chịu ảnh hưởng của phái Dã thú ở Paris.

Một mặt chủ nghĩa Biểu hiện theo đuổi chủ nghĩa Tự nhiên ở Bắc Âu, nhấn mạnh tính chủ quan và tính tinh thần, nó hơi nghiêng về chủ nghĩa Lãng mạn, sử dụng những đường nét và màu sắc một cách vặn vẹo, méo mó để miêu tả sự vật, để chuyển tải xúc cảm. Một mặt khác, một số hoạ sĩ của trường phái này hướng đến một sự thuần khiết hoá sử dụng các bố cục đặc biệt đơn giản.

Theo các nhà Biểu hiện chủ nghĩa thì nghệ thuật phải diễn đạt tinh thần là chính. Ngoại hình của thiên nhiên, hiện tượng của cảm giác đều là không quan trọng, đều là thứ yếu. Họ cho rằng việc nắm bắt khoảnh khắc của sự vật, của đối tượng trong chủ nghĩa Ấn tượng là không quan trọng. Chủ nghĩa Biểu hiện phải thể hiện một cách trần trụi sự chân thực của cái tuyệt đối và cái tất nhiên, phải thể hiện trạng thái chủ quan và loại bỏ sự gò bó của ngoại hình.

Xu hướng Biểu hiện được thể hiện trong hai nhóm hoạ nổi tiếng:

+ Nhóm *Cây Cầu* (Die Brucke) được thành lập ở Dresden năm 1905 và giải thể năm 1913.

+ Nhóm *Kỵ Sĩ Lam* (Blaue Reiter)

Danh từ chủ nghĩa Biểu hiện bắt đầu được sử dụng rộng rãi trên các tạp chí và phòng triển lãm tranh Der Sturm ở Berlin từ năm 1910. Các hoạ sĩ Biểu hiện không coi trọng thực tiễn và cho rằng: "Sự đổi mới không phải chỉ được thể hiện trong hình thức mà phải được thể hiện trong sự ra đời của những tư tưởng mới". Nghệ thuật phải là phương tiện biểu hiện tình cảm cá nhân, phải là tiếng kêu đau thương chống lại sự suy thoái kinh tế và xã hội mà thể hiện cao nhất là sự nổ ra Chiến tranh Thế giới thứ nhất.

Chủ nghĩa Phát xít cuối cùng đã đàn áp phong trào này và kết tội chủ nghĩa Biểu hiện là "suy đồi".

Những tác phẩm hội hoạ và điêu khắc, mang tính chất đè nặng và khiêu khích thể hiện mối quan hệ hình nền rõ ràng và không ngần ngại bộc lộ thực trạng nghèo nàn của

thể chất và tinh thần, ca ngợi sự thuần tuý của bản năng và coi trọng những chủ đề huyền thoại. Tranh phong cảnh của họ thể hiện một sức mạnh xuất thần nhập định, những nhân vật trong tranh chiếm lĩnh bình diện phía trước và bố cục thường đối chọi nhau, các nét cọ thì mạnh mẽ và táo bạo, thường dùng màu đen và đỏ là chính.

Các nhân vật chính trong *Cây Cầu* bao gồm:

+ Emil Nolde (1867 - 1956), một người hay vẽ những bố cục tôn giáo, vẽ những tĩnh vật và những phong cảnh thần thoại nguyên thuỷ.

+ Otto Mueler (1874 - 1930) là một nữ hoạ sĩ hay vẽ dân Bohémien và vẽ khoả thân.

+ Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938), là một nhân vật quan trọng của nhóm *Cây Cầu* một người thường vẽ những hình thức có góc cạnh và những khối dẹt từ năm 1907 và rất thiện nghệ trong khắc gỗ.

+ Max Pechsner (1881 - 1955), một hoạ sĩ gần gũi với chủ nghĩa Dã thú và hay vẽ những hình mẫu nguyên thuỷ.

+ Erich Heckel (1883 - 1970), là một hoạ sĩ thường vẽ tranh trữ tình và lãng mạng.

Trong nhóm *Kỵ sĩ lam* thì có Alexei von Jawlensky (1864 - 1941), người đã cùng với Wassiky Kandinsky (1866 - 1944) thành lập nhóm *Kỵ sĩ lam*. Trong nhóm này còn có Gabriele Munter (1877 - 1962), Pranz Marc (1880 - 1916) và August Macke (1887 - 1914).

Tham gia vào chủ nghĩa Biểu hiện còn có hai hoạ sĩ người Áo là Oskar Kokoschka (1886 - 1980) và Egon Schiele (1890 - 1918).

• Những tác phẩm tiêu biểu của chủ nghĩa Biểu hiện là:

+ Bức *Nghệ sỹ Marcella* của Ernst Ludwig Kichner, Sơn dầu.

Bức tranh đã vẽ khi Marcella mới 15 tuổi thể hiện vẻ đẹp nội tâm, miêu tả được tư thế đang ngồi rất thoải mái của Marcella trong một trạng thái thư thái. Sự thư thái này còn thể hiện qua con mèo đang ngủ ở phía trước mặt

Ernst Ludwig Kirchner,
Nghệ sĩ Marcella, *Sơn dầu, 100 × 76 cm,*
1910, Berlin, Bảo tàng Brücke

tranh. Norbert Wolf đã viết về tác phẩm này như sau: "Nhìn bề ngoài bức tranh này cực kỳ đơn giản, nhưng sẽ không làm cho chúng ta thất vọng với bố cục tao nhã và sự sắp xếp những mặt phẳng một cách tinh tế. Các mô típ được thực hiện trên một đường chéo, bắt đầu phía bên trái ở dưới cùng đến phía bên phải ở trên cùng. Những vị trí tô màu mờ đục, không rõ nét nhưng đồng đều, hạn chế những sắc màu tạo sự căng thẳng, chỉ toàn một màu xanh, những đường viền khép kín tạo một bố cục nhịp nhàng cho tác phẩm. Điểm lợi thế không bình thường mang đến cảm tưởng như hình bóng nằm trên một đường chéo, một ý tưởng tuyệt vời của Kirchner. Thủ pháp này mang cô gái đến gần người xem hơn, nhưng không phải cùng một lúc, cô gái đang quay lưng lại cảm tưởng như thoát khỏi bất cứ cái nhìn nào của kẻ tò mò, tạo ra khoảng cách giữa người xem và người làm mẫu theo chủ nghĩa Hiện sinh".

Erich Heckel, Pechstein đang ngủ, *Sơn dầu, 110 × 74 cm, 1910, Bernried, Bảo tàng Buchheim*

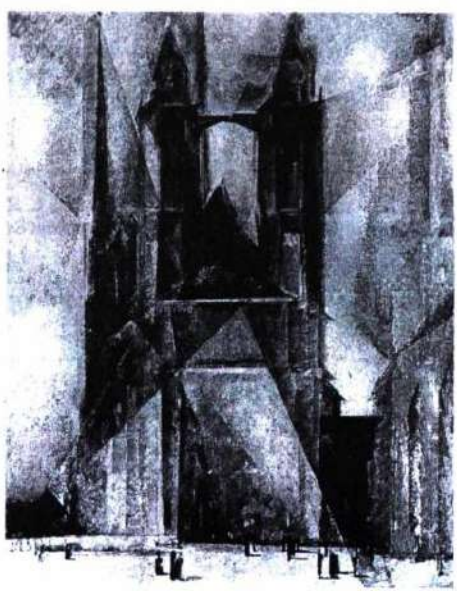
+ Tác phẩm *Pechstein đang ngủ*, 1910, Sơn dầu của Erich Heckel

Bức tranh thể hiện mạnh mẽ trong nét cọ của Heckel. Trong bức tranh này việc dùng màu được giải phóng và không kiềm chế, tông màu đỏ của áo người nằm phía trước và của nền đất đã được dùng một cách mãnh liệt. Điều này trùng khớp với mong muốn của Heckel là trở thành một nghệ sĩ mạnh mẽ nhất trong nhóm *Cây Cầu*, những ấn tượng mạnh mẽ trong tranh sơn dầu của Heckel còn được thấy rất nhiều trong những tranh khắc gỗ của ông.

+ Tác phẩm *Cơn bão tố* của Oskar Kokoschka: Bức tranh được vẽ bằng sơn dầu vào năm 1913 - 1914, sau khi Kokoschka chuyển đến Berlin khoảng bốn đến năm năm, là một tác phẩm thể hiện như một nhân chứng cho một tình yêu tuyệt vời và đầy bão tố của tác giả. Bức tranh vẽ Kokoschka và người yêu của ông là Almar Mahler đang bồng bềnh trôi trên sóng nước. Những hình thức biến dạng của hai nhân vật làm cho chủ đề của tác phẩm trở nên căng thẳng hơn. Sự thể hiện bản năng trong tác phẩm này cũng là một lời cáo trạng đối với giai cấp Tư sản vốn giả dối trong cuộc sống đời thường.

+ Bức *Nhà thờ trong khu chợ tại Halle*, vẽ năm 1930 của Lyonel Feinnger.

Oscar Kokoschka, Cơn bão tố, *Sơn dầu, 220 × 181 cm, 1913 - 1914, Basel, Kunstmuseum*



Lyonel Feininger, Nhà thờ trong khu chợ tại Halle, *Sơn dầu, 102 × 80,4cm, 1930, Munich.*

Lyonel Feinnger là một nghệ sĩ đồ hoạ và hoạ sĩ sinh trưởng tại Mỹ. Một người rất có năng khiếu về âm nhạc và hội hoạ, ông có một mối liên hệ bền chắc với các hoạ sĩ thuộc nhóm *Cây Cầu* và nhóm *Kỵ Sỹ Lam*. Với nhóm *Cây Cầu* ông giao thiệp với Heckel và Schmid - Rottluff tại Berlin vào năm 1912.

Năm 1913 ông cùng triển lãm với nhóm *Kỵ Sỹ Lam* trong cuộc triển lãm tranh "Nghệ thuật Đức lần thứ nhất".

Ông đặc biệt yêu thích các tháp chuông nhà thờ Gotich và đưa ra một tuyên ngôn của học phái Bauhaus do Walter Grapius lãnh đạo. Đó là một bản tranh khắc gỗ thể hiện "một nhà thờ lớn của chủ nghĩa xã hội". Kirchner đã từng chịu ảnh hưởng của Feinnger khi vẽ bức Potsdamer Platz năm 1914.

Khi Feinnger vẽ bức *Nhà thờ trong khu chợ tại Halle*, ông thể hiện những tháp chuông, tháp đèn, cũng như không gian nền trời bằng những đường chéo và hình tam giác, những hình ảnh này với màu sắc dịu dàng và trong trẻo. Bức vẽ của ông thành công do sự rung động, sự khúc xạ chồng chéo và sự phản chiếu lẫn nhau của các hình thức, nên tác phẩm rất giàu chất hội hoạ, điêu khắc và âm nhạc.

Sau này Feinnger đã từng tâm sự: "Tôi đã từng phải nỗ lực hết sức để nắm bắt từng chuyển động và không nghỉ ngơi. Tôi đã cố gắng cảm nhận và diễn tả toàn bộ sự tĩnh lặng tuyệt đối của những vật thể, ngay cả những luồng không khí bao quanh tôi. Trong thực tế, "thế giới" này đang chuyển động và ngày càng xa rời thực tế.

Feinnger đã từng là một giáo sư giỏi của hoạ phái Bauhaus trong suốt những thời kỳ ở Weimar (1919 - 1925) và ở Dessau (1930). Feinnger đã hợp tác với Jawlenski, Kandinsky và Paul Klee lập lên một tổ chức hội hoạ kế thừa nhóm Munich có tên là *Bộ tứ hy vọng*.

+ Tác phẩm *Quý bà mặc áo vet xanh*, sơn dầu, của August Macke vẽ 1913

Có thể nói August Macke là một nghệ sĩ Đức đứng giữa hai trường phái cổ điển và hiện đại. Ngôn ngữ hội hoạ của ông đầy chất thơ, Macke là bạn của Marc từ năm 1910 và hai người có tác phẩm cùng một phong cách. Macke chịu ảnh hưởng của ngôn ngữ nghệ thuật Pháp ngay từ đầu, cụ thể là chịu ảnh hưởng của phái Ấn tượng và phái Lập thể, sau đó lại chịu ảnh hưởng của phái Dã Thú bùng nổ. Phong cách của ông cũng bộc lộ sự định hình rõ nét khi ông quan hệ với Delaunay vào năm 1912.

Bức *Quý bà mặc áo vet xanh*, với người đàn bà là trung tâm bức tranh hơi tách khỏi vị trí trục đứng trung tâm và không rõ mặt vì nhìn nghiêng, vốn là cách vẽ quen thuộc của Macke thời kỳ đó. Macke muốn miêu tả vẻ duyên dáng và thanh mảnh của người phụ nữ, và người phụ nữ này được nổi bật lên nhờ hình ảnh của hai cặp vợ chồng phía xa, nhờ hai cây ở hai bên và nhờ khuôn khổ bức tranh là một hình vuông tuyệt đối.

August Macke, Quý bà mặc áo vét xanh,
Sơn dầu, 43,5 × 44 cm, 1913, Cologne, Nhà bảo tàng Ludwig

+ Tác phẩm *Màn Đêm* của Max Beckmann:

Max Beckmann thu nhận được nhiều kinh nghiệm trong Chiến tranh Thế giới thứ nhất. Điều này đã thể hiện trong tâm trạng phấn khích của ông khi viết những lá thư cho vợ vào năm 1915 ở chiến trường, nhưng điều đó cũng đưa đến đến cho ông sự khủng hoảng về tinh thần và làm thay đổi xu hướng nghệ thuật của ông.

Bức *Màn Đêm* với những nhân vật có mặt mày và hình thái méo mó vẽ năm 1918 - 1919 thể hiện một cảnh bạo lực, như bao cảnh bạo lực khác bao trùm lên nước Đức lúc bấy giờ. Bức tranh của Beckmann thể hiện những cảnh bạo lực và cưỡng bức xảy ra trong một căn phòng chật hẹp. Thật sự đã là một ẩn dụ thay thế cho tình hình xã hội lúc bấy giờ và thể hiện sự mong muốn "cho nhân loại thấy được hình ảnh về số phận của mình".

Bức tranh gắn bó phản ảnh một sự kiện lớn lúc bấy giờ như vụ ám sát Karl Liebnecht và Rosa Luxemburg vào tháng 1 năm 1919.

Đây là một kiệt tác của hội hoạ Đức trong Chiến tranh Thế giới thứ nhất, mà giá trị của nó là thể hiện được chiều sâu và vẻ huyền bí - bên cạnh nội dung chính trị - của tác phẩm. Đó là bức tranh Beckmann nhất trong những bức tranh của Beckmann. Sau này ông sống lưu vong tại Amsterdam và từ năm 1947 thì ông sang Mỹ.

Max Beckmann, Màn đêm, *Sơn dầu, 133 × 154 cm, 1918 - 1919, Diiseldorf, Kunstsammlung Nordrbien - Westfalen*

Bức tranh *Màn Đêm* là đỉnh cao của chủ nghĩa Biểu hiện của Beckmann, một dấu ấn của chủ nghĩa Biểu hiện mà sau này ông đã kết tội nó là "Chủ nghĩa thần bí, uỷ mị và bệnh hoạn". Giai đoạn sau của cuộc đời ông, ông không vẽ tranh kiểu này nữa.

+ Tác phẩm khắc gỗ *Người tị nạn* của Ernst Barlach, điêu khắc năm 1920.

Tác phẩm *Người tị nạn* của Barlach là tác phẩm điêu khắc tiêu biểu của chủ nghĩa Biểu hiện Đức. Ở đây hình dáng con người được hạn chế đến mức tối thiểu, những đường viền và chi tiết được khai thác một cách trừu tượng. Từ đế vươn lên phía trước, một hình khối hơi nghiêng về góc phải tạo thành những mảng xù xì và thô kệch, mở đầu là những bàn chân trần phía dưới và kết thúc là khuôn mặt khắc khổ phía trên. Phong cách tả thực đã bị bỏ lại phía sau, những hình khối cơ thể con người có chi tiết hết sức tiết kiệm, cuối cùng là sự thể hiện ra một hình khối nguyên mẫu một tác phẩm siêu việt. Trong cuốn chủ nghĩa Biểu hiện của Norbert Wolf (Expressionism), Norbert Wolf đã viết về những năm tháng cuối cùng của Barlach như sau: "Sau Chiến tranh Thế giới thứ nhất, Barlach đã rút khỏi vai trò giảng dạy tại các viện hàn lâm ở Dresden và Berlin. Rất lâu trước khi thành công của ông đạt đến đỉnh cao trong các năm 1930, những kẻ phê bình thuộc Đảng Quốc xã đã bắt đầu chú ý đến ông. Ngày 30 tháng 01 năm 1933, trong khi phản đối Kathe Kollwitz và Heinrich Mann bị buộc phải từ chức khỏi viện hàn lâm Nghệ thuật nước Phổ, Barlach đã có cuộc nói chuyện trên sóng truyền thanh mang tên

"Những nghệ sĩ của thời gian". Hậu quả là rất nhiều những công trình kỷ niệm và các tác phẩm điêu khắc của ông bị phá huỷ".

Ernst Barlach, Người tị nạn, *Điêu khắc gỗ sồi, 54 × 57 × 20,5 cm, 1920, Zurich, Kunsthaus Zurich*

Chương 19

NGHỆ THUẬT TRỪU TƯỢNG

1. KHÁI QUÁT CHUNG

Khi nói đến nghệ thuật Trừu tượng, người ta thường liên tưởng đến một lĩnh vực nghệ thuật mù mờ và khó hiểu, nhưng thật ra, nếu để công sức khám phá nó, ta thấy đây là một nghệ thuật có thể lý giải một cách khúc triết và không kém phần thú vị.

Đầu thế kỷ XX, các nghệ sỹ tiên phong bắt đầu tìm kiếm những phương thức mới để thể hiện cách nhìn của mình đối với thế giới xung quanh, những phương thức này hoàn toàn thay thế cách tiếp cận truyền thống trước đây. Phản ánh hiện thực không còn là mục tiêu của nghệ thuật nữa. Họ dần dần xa rời tính trung thực của hình thức mà đi dần đến chỗ dùng màu sắc, bố cục để tạo nên hiệu quả cảm xúc và đi đến cái đẹp nguyên thủy của nghệ thuật tạo hình. Sau những thành công của trường phái Fauvism (Dã thú) và Lập thể, nghệ thuật Trừu tượng đã xuất hiện và trở thành lĩnh vực thu hút sự sáng tạo của nhiều nghệ sĩ. Nghệ thuật Trừu tượng theo tiếng Anh là Art Abstraction, từ này dùng theo nghĩa rộng dùng để chỉ bất kỳ một nghệ thuật không thể hiện những đối tượng dễ nhận biết. Có thể gọi nghệ thuật Trừu tượng là một nghệ thuật không có sự liên hệ nào với thực tế trực quan, nghệ sĩ Trừu tượng có thể có hoặc không sáng tác xuất phát từ thực tế. Họ tạo nên tác phẩm nghệ thuật bằng bố cục đường nét, hình khối và màu sắc với những đặc điểm hài hòa, trật tự hay ngược lại là hỗn độn và mất cân bằng. Nghệ thuật Trừu tượng là một sự cắt đoạn triệt để với những hồi ức văn hóa, nó muốn sáng tạo một phong cách siêu thời gian, muốn hình dung ra trạng thái bên ngoài của tâm hồn con người và luôn làm ra những thể nghiệm gần như bí ẩn. Nghệ thuật Trừu tượng theo các nhà Trừu tượng, phải đạt đến mức cao nhất ở mức có thể, phải bóc trần tất cả những thành tố chủ quan và tình cảm.

Michel Seufort trong cuốn "Nghệ thuật Trừu tượng" sau này đã viết: "Tôi gọi nghệ thuật Trừu tượng là một nghệ thuật không có sự nhắc lại nào, sự gợi nhớ nào đối với một thực tế được quan sát, và rằng thực tế này cũng có thể hay không có thể là điểm xuất phát của nghệ sĩ. Một nghệ thuật mà người ta phải phán xét một cách hợp pháp, chỉ thuần tuý trên quan điểm của sự hài hòa, của bố cục (hay cả sự mất hài hòa, sự phản bố cục, hay là sự mất trật tự được giải thoát) chính là Trừu tượng.

Herbin, trong "Tuyên ngôn của những thực tiễn mới" (1948) tuyên bố: "Nghệ thuật Trừu tượng, phi biểu tả và không có chủ đề là gì? Đó là một nền hội họa không liên

hệ với thế giới hiện hữu bên ngoài, là một mặt bằng hay không gian được làm sống động bởi những tuyến, những hình, những diện, những màu trong mối liên quan tương hỗ với nhau, còn đối với điêu khắc Trừu tượng, đó là một hình khối nào đó được làm xáo động bởi những bình diện, những khối đặc và những khoảng trống, trộn lẫn với ánh sáng. Sự không biểu tả của thế giới hình thức bên ngoài bao hàm một kỹ thuật hội hoạ hay điêu khắc tuyệt đối Trừu tượng, theo những nhà Trừu tượng, phải đạt được đến mức hiện thực cao nhất ở mức có thể, phải bóc trần tất cả những thành tố chủ quan và tình cảm không có điểm gì chung với các kỹ thuật dành cho quan điểm tạo hình. Hai mô thức có đối tượng và không có đối tượng sẽ đưa đến một tinh thần đối nghịch nhau về hình thức".

Trường phái Trừu tượng ra đời đã làm thay đổi cơ bản nghệ thuật tạo hình trên thế giới, từ những năm 1930 trở đi nghệ thuật tạo hình trong hình thức này hay những hình thức khác là bộ mặt tiêu biểu và thường gặp nhất trong thế kỷ XX.

Lịch sử phát triển của nghệ thuật Trừu tượng có thể khái quát như sau:

- Giai đoạn đầu của nghệ thuật hội họa Trừu tượng được đánh dấu bởi những nghệ sĩ như Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch. Kandinsky thường được coi là người đầu tiên vẽ bức tranh hoàn toàn phi biểu hình vào khoảng 1910. Họa sĩ Frantisek Kupka (người Séc hoạt động chủ yếu ở Pháp) và nhiều họa sĩ khác ở Paris đã từ trường phái Lập thể chuyển qua phong trào Trừu tượng phi biểu hình vào khoảng năm 1913 và cũng vào năm đó Malevich đã phát triển chủ nghĩa Tối thượng. Nhóm De Stijl (Phong cách) được lập ở Hà Lan năm 1917 mà thành viên nổi bật là Mondrian theo xu hướng Trừu tượng hình học. Nghệ thuật Trừu tượng hình học đã có ảnh hưởng to lớn tác động một cách tương hỗ với trường phái kiến trúc Bauhaus. Đó đều là những tinh hoa nghệ thuật mà cả thế giới đều đánh giá cao. Trước năm 1945, nghệ thuật Trừu tượng được hình thành và phát triển ở các nước như Pháp, Đức, Hà Lan, Nga và ảnh hưởng đến nhiều nước trên thế giới. Trong đó Pháp được coi như trung tâm phát triển mạnh của nghệ thuật Trừu tượng, nếu không hoàn toàn là nơi ra đời nghệ thuật Trừu tượng thì cũng là nơi có mối liên hệ mật thiết với các sự kiện như Mondrian người Hà Lan sáng tác bức tranh Trừu tượng đầu tiên là ở Pháp và hoạt động một thời gian khá dài ở Paris, Kupka và các họa sĩ khác ở Paris đã từ trường phái Lập thể chuyển sang phong trào Trừu tượng, Kandinsky giai đoạn cuối đời cũng sang Pháp hoạt động.

Nghệ thuật Trừu tượng hình học phát triển ở Pháp bắt đầu từ những năm 1920, một nhóm họa sĩ bị lôi cuốn bởi những "Hình tròn và hình vuông" và dần bị lôi cuốn vào phong trào Trừu tượng với các nghệ sĩ như Frantisek Kupa, Fernand Léger, Robert Delaunay. Nguồn gốc sâu xa về khái niệm Trừu tượng của những nghệ sĩ này, một mặt đến từ chủ nghĩa Lập thể, mặt khác từ khoa học Huyền bí, chủ nghĩa Biểu tượng và Triết học. Đến năm 1931 thì ra đời nhóm "Trừu tượng sáng tạo", đây là danh hiệu của một

nhóm nhà điêu khắc và hội họa Trừu tượng, thành viên lên tới 400 người, nhóm hoạt động bằng cách tổ chức những cuộc trưng bày tranh của nhóm và xuất bản một số niên san có minh họa với tựa đề Trừu tượng sáng tạo - Nghệ thuật phi biểu hình, liên tục từ năm 1932 đến 1936. Nhóm có trưng bày nhiều loại hình nghệ thuật khác nhau như chủ nghĩa Tạo hình mới của Mondrian, Trừu tượng phi biểu hình của Kandinsky, cả Trừu tượng hình thái sinh học của Arp, chủ nghĩa Kết cấu, với chủ trương nghệ thuật liên hệ chặt chẽ với công nghệ và khoa học.

Cũng có khi người ta phân loại nghệ thuật Trừu tượng thành hai loại sau:

Nghệ thuật Trừu tượng khách quan: đó là nghệ thuật Trừu tượng logic hay là Trừu tượng "lạnh" (lạnh do không biểu đạt tình cảm của người nghệ sĩ).

Nghệ thuật trừu tượng chủ quan: còn gọi là nghệ thuật Trừu tượng tình cảm hay "Trừu tượng nóng" (khái niệm nóng hàm ý người nghệ sĩ biểu đạt tình cảm cá nhân trên mặt tranh)

Khái niệm nóng hay lạnh ở đây chỉ là tương đối vì nghệ thuật vừa có cả hai phương diện chủ quan và khách quan; có tồn tại sự thuần tuý chủ quan hay khách quan, sẽ không thực tế nếu nói rằng người nghệ sĩ hoàn toàn không biểu đạt tình cảm riêng tư của mình lên mặt tranh.

Ví dụ Kandinsky được xem là có phong cách trừu tượng nóng, nhưng vẫn có yếu tố lạnh trong đó; còn nghệ thuật trừu tượng lạnh thì có hai gương mặt tiêu biểu là Piet Mondrian và Kasimir Malevitch.

- Sau chiến tranh thế giới II kết thúc (vào năm 1945), theo Veronique Prat thì: "Chủ nghĩa Trừu tượng đã có khuôn mặt thay đổi và có những ý đồ của nó. Bên cạnh khuynh hướng thuần túy hình học mà vào những năm trước và sau năm 1950 đã chứng kiến một thành công ở Pháp, có nhiều hình thức Trừu tượng khác xuất hiện, mang tính biểu tả hơn (Hans Hartung, Pierre Soulages), hay có tính thư họa hơn (Sam Francis), hay đồ hoạ hơn (Wols). Tuy nhiên, dường như chính ở nước Mỹ chủ nghĩa Trừu tượng đã bỗng nhiên tìm thấy một hơi thở mới. Đấy là công việc của một thế hệ mới, mà sau chiến tranh, kể cả ở châu lục khác, đã làm cho các khuynh hướng Trừu tượng phát triển rộng lớn hơn bao giờ hết". Nếu sau chiến tranh thế giới II, hội họa Trừu tượng ở Mỹ có biến thể và được gọi là chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng thì ở Pháp và ở châu Âu, xu hướng Trừu tượng này có tên gọi chung là Trừu tượng vô định hình và trữ tình. Nếu như trước đây các quan điểm nghệ thuật được truyền bá mạnh mẽ từ châu Âu sang Mỹ thì từ 1950 nước Mỹ lại ảnh hưởng ngược trở lại.

Xu hướng Nghệ thuật Trừu tượng trữ tình ở Pháp còn có tên gọi là "Nghệ thuật chủ nghĩa Vô định hình" - là thuật ngữ mà nhà phê bình nghệ thuật Pháp Michel Tapie đặt cho. Xu hướng này đối nghịch với Trừu tượng hình học với các nghệ sĩ đại diện như

Hans Hartung, Wols, Georges Mathieu, Pierre Soulages, Roger Bissière. Những bức tranh theo xu hướng này dùng một số ký hiệu Trừu tượng có quy luật và hình thức để cấu thành mặt tranh, cũng giống như tranh của các nhà Biểu hiện Trừu tượng Mỹ, với những ký hiệu này, làm ra những vết quệt, những chất cảm có màu sắc phong phú, tạo nên những mảng miếng lồm đồm nổi cộm lên.

Chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng là tên gọi được dùng phổ biến từ năm 1950 để chỉ một phong trào nghệ thuật Trừu tượng phát triển ở New York trong những năm 1940 và tác động mạnh ở những nước châu Âu vào cuối năm 1950 và 1960. Những nghệ sĩ được xếp vào chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng không hẳn là có bút pháp giống nhau mà chỉ có quan điểm giống nhau. Tín điều chung của họ là đường lối tự do, ngẫu hứng. Các nhà nghệ thuật Mỹ được xếp vào chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng như Arshile Gorky, Jackson Pollock, Wihelm De Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko.

2. NHỮNG NGHỆ SĨ TIÊN PHONG TRONG NGHỆ THUẬT TRỪU TƯỢNG GIAI ĐOẠN ĐẦU

Để nghiên cứu kỹ hơn về nghệ thuật Trừu tượng chúng ta tìm hiểu về cuộc đời và sự nghiệp của các nghệ sĩ được coi là tiên phong trong phong trào này

+ Một trong những họa sĩ tiên phong quan trọng nhất của nghệ thuật Trừu tượng là ***Wassily Kandinsky (1866 - 1944)***. Lịch sử nghệ thuật phương Tây ghi nhận ông là một trong những nhà nghệ thuật vĩ đại nhất thế kỷ XX. Ông là một trong những người gây ảnh hưởng lớn nhất trong thế hệ của mình do tranh ông vẽ cũng như những gì ông viết. Không chỉ là một họa sĩ vĩ đại ông còn là một nhà triết gia, một nhà tư tưởng. Ông sinh ra ở Nga trong một gia đình tư sản địa chủ, học Luật và Kinh tế ở trường đại học Moskva, sau đó làm giảng viên đại học dạy Luật học, nhưng sau đó ông đã từ bỏ nghề Luật đầy hứa hẹn để sang học hội hoạ ở Munich vào năm 30 tuổi. Năm 1901, Kandinsky là một trong những nhà sáng lập một tổ chức triển lãm tiền phong có tên là Phalanx, cơ quan ngôn luận chính của phong trào Tân nghệ thuật ở Đức, năm 1902 ông tham gia các nhóm Sezession (Ly khai) ở Berlin. Từ năm 1903 đến 1908 ông đi du lịch nhiều nước ở Tây Âu và châu Phi. Tranh của ông thời kỳ này phối hợp những đặc điểm của Nghệ thuật mới với hoài niệm về nghệ thuật dân gian Nga, thêm vào đó là màu sắc mãnh liệt. Một số bức trong giai đoạn này của ông như *Ca sĩ* (1903, tranh khắc gỗ, 19,5cm × 14,5cm, phòng trưng bày Stadtische ở Lenbachhaus, Munich), *Chủ nhật* (1904, tranh sơn dầu, 45 × 95cm, Bảo tàng Boymans - van - Beuningen, Rotterdam)... Năm 1908, ông trở về Munich và tranh của ông lúc này đã bắt đầu loại bỏ yếu tố tượng trưng và dẫn đạt đến Trừu tượng hoàn toàn. Năm 1910, Ông vẽ bức tranh Trừu tượng đầu tiên *Vô đề* (49,6 × 64,8cm, Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại quốc gia, Paris), đánh dấu sự đột phá căn bản trong lịch sử nghệ thuật châu Âu đối với việc rời bỏ hình tượng khách

quan, là khởi điểm của sự ra đời một nền nghệ thuật phi hình thức cụ thể. Bộ sưu tập những tác phẩm giai đoạn này của Ông hiện đang ở Lenbachhaus như bức *Nhà thờ ở Murnau* (1910, Sơn dầu, 64,7 × 50,2cm) bức *Bố cục II* (1910, sơn dầu, 97,5 × 130,5cm, Bảo tàng R. Guggenheim Museum). Bức *Trữ tình* (1911, Sơn dầu trên vải, 94 × 130cm, Bảo tàng Boymans - van Beuningen, Rotterdam), bức *Phong cảnh lãng mạn* (1911, Sơn dầu, 94,3 × 129cm, phòng trưng bày Stadtische, Lenbachhaus, Munich). Năm 1911, Kandinsky thành lập nhóm Blaue Reiter (Kỵ sĩ lam), tập hợp các họa sĩ có chung một ý tưởng đổi mới và thực nghiệm hội họa. Nhóm này cho rằng màu xanh da trời là đặc trưng của màu sắc thiên đường, cảm giác tạo sự thư giãn, với màu sắc, những đường thẳng và sự thoải mái, tự do kết hợp với nhau để tạo thành cách biểu đạt đột ngột mà biểu hiện sự tương phản giữa vật chất và tinh thần tạo thành một khối thức đã trở thành tuyên ngôn của nhóm này. Năm 1912, Ông cho xuất bản cuốn "Bàn về tinh thần của nghệ thuật", nói lý thuyết tranh Trừu tượng. Đề tài Trừu tượng một lần nữa được nhắc đến trong tác phẩm "Hồi ký" của Ông xuất bản năm 1918. Một số bức trong giai đoạn này như bức *Ứng tác 26* (1912, Sơn dầu, 97 × 107,5cm, Phòng trưng bày Stadische ở Lenbachhaus, Munich. *Bức họa với đường viền trắng* (1913, Sơn dầu, 140,3 × 200,3cm, Bảo tàng R. Guggenheim, New York), bức *Những nét đen I* (1913, Sơn dầu, 129,4 × 131,1cm, Bảo tàng R. Guggenheim, New York), bức *Điều thú vị nhỏ* (1913, Sơn dầu, 109,8 × 119,7cm, Bảo tàng R. Guggenheim, New York), bức *Ngẫu hứng kỳ ảo* (1913, Sơn dầu, 130,7 × 130,7cm, phòng trưng bày, Munich), bức *Bố cục VI* (1913, Sơn dầu, 195 × 300cm, tu viện, Sant Peterbourg), bức *Bố cục VII* (1913, Sơn dầu, 200 × 300cm, Phòng trưng bày bang Tretiakov, Moskva).

Kandinsky, Vô đề,
Chì - màu nước - mực trên giấy,
49,6 × 64,.8cm,
Bảo tàng nghệ thuật hiện đại quốc gia,
Paris, 1910

Kandinsky, Vô đề,
Chì - màu nước - mực trên giấy,
49,6 × 64,8cm,
Bảo tàng nghệ thuật hiện đại quốc gia,
Paris, 1910

Kandinsky, Bố cục bức số VI,
Sơn dầu, 195 × 300cm,
ở Tu viện Sant Peterbourg - Nga, 1913

Kandinsky, Bố cục VIII,
Chì-màu nước-mực trên giấy, 49,6 × 64,8cm,
Bảo tàng R. Guggebheim, New York, 1923

Kandinsky, Bức tranh với đường viền trắng,
Sơn dầu, 140.3 × 200.3cm,
Bảo tàng Guggenheim New York, 1913

Kandinsky, Bố cục bức số VII,
Sơn dầu, 200 × 300cm,
Phòng trưng bày ở nước Nga, 1913

Bức *Bố cục số II* (khoảng 1910) là tác phẩm sơn dầu đầu tiên của nghệ thuật Trừu tượng, là một thể hiện mà Kandinsky đã bộc lộ sâu hơn về phong cách mới. Các kỵ sĩ cũng như các nhân vật khác trong mặt tranh đều biến thành các điểm màu và các decor, chúng mang tính chất tuyến, còn nền là các mảng màu chuyển động gấp gáp, tác giả đã dùng màu sắc không gian và sự vận động để làm tan biến đi hình tượng cụ thể, nhằm biểu đạt một sự phản ánh và quyết đoán về tinh thần.

Bức *Ứng tác 31* của Kandinsky (1913) cũng là một trong những tìm tòi đầu tiên của ông, bộc lộ sự kích thích và tính mãnh liệt, sự chuyển động của màu sắc và đường nét, khiến cho những yếu tố trên mặt tranh như muốn tràn ra khỏi khung tranh.

Chiến tranh thế giới thứ nhất nổ ra, ông trở về Moskva và được chỉ định làm Uỷ viên hội đồng nghệ thuật của Uỷ ban vì sự tiến bộ của trí thức, ông còn giữ nhiều chức vụ cao trong ngành giáo dục. Trong thời gian này ông chuyên tâm giảng dạy, ít vẽ hơn và xuất bản cuốn "Hồi ký" (1918, nói về nghệ thuật Trừu tượng). Những bức trong thời gian ở Nga có thể kể đến như bức *Hình oval đỏ* (1920, Sơn dầu, 71,5 × 71,5cm, Bảo tàng R.

Guggebheim, New York), bức *Nét trắng* (1920, Sơn dầu, 98 × 80cm, Bảo tàng Ludwig, Cologne). Sau chiến tranh, Walter Gropius mời Kandinsky sang tham gia học phái Bauhaus ở Wiemar, Đức và ông bắt đầu giảng dạy ở đây vào năm 1922 cùng với những nhân vật nổi tiếng như Lyonel Feininger, Paul Klee, Lothar Schreyer, Johannes Itten... Ở đây, quá trình giảng dạy cũng như tác phẩm hội hoạ của Kandinsky thể hiện sự nghiên cứu một cách cảm nhận hình thức mới. Cũng trong năm 1922 ông đã viết cuốn "Điểm, Tuyến, Diện" và cho xuất bản vào năm 1926 làm tài liệu cho trường Bauhaus, đây là những kiến giải lớn về tạo hình mà chúng ta cần phải tiếp tục phân tích và nghiên cứu. Những bức tranh giai đoạn này của ông có thể kể đến như *Ngày hội diều* (1922, tranh khắc gỗ, 15,6 × 10,5cm), bức *Tường B* (phác thảo cho cuộc triển lãm tranh vẽ trên tường ở Unjuried, 1922, 34,7 × 60cm, Bảo tàng quốc gia Nghệ thuật hiện đại, Paris), bức *Những thế giới nhỏ III* (1912, in thạch bản màu, 27,8 × 23, Bảo tàng Stadtische ở Lenbachhaus, Munich), bức *Những thế giới nhỏ VI* (1922, 27,1 × 23,3cm, tranh khắc gỗ, Bảo tàng Stadtische, Lenbachhaus, Munich), bức *Những thế giới nhỏ VII* (1922, tranh khắc gỗ màu, 27,1 × 23,3cm, Bảo tàng Stadtische, Lenbachhaus, Munich), bức *Những thế giới nhỏ X* (1922, tranh khắc axit, 23,9 × 20cm, Bảo tàng Stadtische, Lenbachhaus, Munich), bức *Những thế giới nhỏ XI* (1922, tranh khắc axit, 23,9 × 20cm, Bảo tàng Stadtische, Lenbachhaus, Munich), bức *Vài hình tròn* (1926, Sơn dầu, 140 × 140cm), bức *Bố cục* VIII (1923, Sơn dầu, 140 × 201cm), bức *Vàng - Đỏ - Xanh da trời* (1925, Sơn dầu, 127 × 200cm). Năm 1933 trường Bauhaus bị đóng cửa do Đức quốc xã và Gestapo căm ghét tư tưởng mới của kiến trúc và hội hoạ Bauhaus. Kandinsky phải lưu vong sang Pháp, nhập quốc tịch Pháp và mất vào năm 1944 ở gần Paris.

Kandinsky, Bức tranh tường, tấm B trong cuộc triển lãm Unjuried,
Màu bột trên giấy đen, 34,7 × 60cm, Bảo tàng nghệ thuật hiện đại quốc gia Paris, 1922.

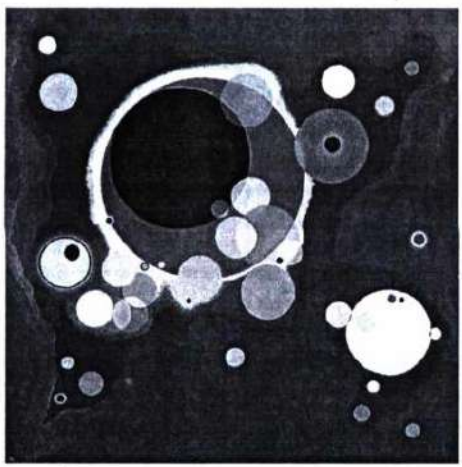
Kandinsky thừa nhận là trong nghệ thuật, nhân loại có hai loại hình lớn, đó là :

1. Chủ nghĩa Trừu tượng vĩ đại

2. Chủ nghĩa Hiện thực vĩ đại

Nghệ thuật Trừu tượng của Kandinsky được thể hiện rõ trong các tác phẩm "Bàn về tinh thần nghệ thuật", "Hồi ký", "Điểm, Tuyến, Diện". Các tác phẩm này luận đàm về những vấn đề tất yếu và tất nhiên của nghệ thuật Trừu tượng, về một loạt các vấn đề nguyên tắc mang tính kỹ thuật của nghệ thuật Trừu tượng, về việc đem toàn bộ nội dung của hội họa sắp xếp lại thành hai phạm trù lớn là "Hình thức" và "Màu sắc". Ông bàn nhiều nhất đến vấn đề "tinh thần" mà ông cho là vấn đề trung tâm của lý luận hội họa Trừu tượng trong "tinh thần" của sự vật này, về mặt tư duy logic, ông chịu ảnh hưởng của Hegel, còn về mặt ngôn ngữ biểu đạt, ông chịu ảnh hưởng của Nietszche. Kandinsky chủ trương "tinh thần" cần phải hiển thị trong nghệ thuật, mà trong tâm linh của con người luôn luôn xuất hiện một "nhu cầu nội tại" có thể ảnh hưởng và khớp nối với được với "tinh thần". Còn khi nghiên cứu về "Hình thức", ông cho rằng yếu tố điểm là cội nguồn của không gian cũng như thời gian. Sự chuyển dịch của điểm tạo thành tuyến và sự chuyển dịch của tuyến tạo thành diện cũng giống như Paul Klee khẳng định. Kandinsky cho rằng những tuyến ngang mang tính chất lạnh, những tuyến thẳng đứng mang tính chất nóng và màu sắc có

Kandinsky, Hình Oval đỏ, *Sơn dầu, 71,5 × 71,5cm, Bảo tàng R. Guggebheim, New York, 1920.*



Kandinsky, Những hình tròn, *Sơn dầu, 140 × 140cm, Bảo tàng R. Guggebheim, New York, 1926*

thể tạo cho sự năng động của hình thức có thêm sức căng. Các màu sắc mang tính chất đặc trưng riêng của nó: màu vàng là màu của đất đai, của xâm thực, trải rộng, màu xanh thể hiện sự trách nhiệm, huyền bí và nhẹ nhàng, màu đỏ tượng trưng cho sự sống, là cái gạch nối giữa màu vàng và màu xanh, màu xanh lá cây là màu yên tĩnh, màu tự thỏa mãn, màu tím là màu khô kiệt và suy bại, màu trắng là màu hư vô và băng hà, màu đen là màu trầm mặc. Những diện được kết hợp bởi các màu sắc bằng một phương pháp chặt chẽ: hình tam giác màu vàng, hình vuông màu đỏ và hình tròn màu xanh. Sự kết hợp giữa các hình thức sáng tạo ra những màu sắc trung gian.

Tranh Trừu tượng phi biểu hình của Kandinsky đi song song với quan điểm triết học về bản chất của nghệ thuật chịu ảnh hưởng của thuyết Thần trí và chủ nghĩa Thần bí. Ông không hoàn toàn gạt bỏ đối tượng nhưng chủ trương rằng nghệ sĩ "thuần tuý" chỉ tìm cách diễn đạt những cảm nghĩ "nội tâm, cốt yếu" và làm ngơ những cái phiến diện và ngẫu nhiên. Vào những năm 1930, khi kết bạn với Joan Miró và chịu ảnh hưởng của Jean Arp, Kandinsky đã vẽ những bức tranh đầu ảo tưởng và trầm mặc. Bức vẽ *Vàng - Đỏ - Lam* (1925) là một bức vẽ không có chủ đề, trên mặt tranh chỉ còn lại các yếu tố Điểm, Tuyến, Diện và lúc này tác giả đã nghiêng hẳn về việc sử dụng các yếu tố hình học, ta có thể gọi đó là các thành phần hình học "cứng", nó đi ngược lại với cách vẽ trừu tượng trong thời kỳ đầu tiên của Kandinsky được gọi là trừu tượng "mềm". Mãi đến cuối đời, vào khoảng 1940 đến 1944 những đường nét uyển chuyển mới được thấy lại trong các tác phẩm của ông, nhưng những đường nét này vẫn bao quát lấy những yếu tố trang trí là chính chứ không có cách vẽ sắc thái, điển hình là tác phẩm *Vô đề* (1941) và tác phẩm *Sự bay lượn bình an* (1944).

Kandinsky,
Sự bay lượn bình an,
Sơn dầu trên gỗ,
42 × 58cm, Paris, 1944

Kandinsky,
Composition IV,
Sơn dầu,
159,5 × 250,5cm, 1911

Kandinsky,
Bầu trời màu lam,
Sơn dầu,
108 × 78cm, 1940

+ ***Một bậc thầy khác của chủ nghĩa Trừu tượng là Paul Klee*** (1879 - 1940). Ông là một trong những gương mặt độc đáo nhất mà cũng ảnh hưởng nhất trong nền nghệ thuật thế kỷ XX. Paul Klee sinh ra trong một gia đình nhạc sĩ người Thụy sĩ, trong một thời gian dài đã "đứng giữa hai dòng nước" là âm nhạc và hội họa, ông đã từng là một nhạc sĩ vĩ cầm có tài. Cuối cùng ông đã theo học hội họa ở Học viện Mỹ thuật ở Munich vào những năm 1898 - 1901. Paul Klee đã đi các nơi như Italia, Paris và đã định cư ở Munich vào năm 1906 và đã cùng Kandinsky thành lập nhóm "Kỵ mã lam" ở Munich vào năm 1911 cùng tham gia các cuộc trưng bày của nhóm. Sau khi đi Tunisia với Moilliet và August Macke vào năm 1914 đã khơi dậy cảm hứng mới về màu sắc trong tranh ông. Phần lớn tranh ông trước đây vẽ màu đen trắng nhưng hai tuần sau khi đến Tunisia ông viết "Màu sắc đã làm chủ tôi. Tôi không cần theo đuổi nó nữa nó làm chủ tôi vĩnh viễn, tôi biết đây là điều thiêng liêng. Màu sắc đối với tôi là một - tôi là họa sĩ". Sau chiến tranh vào năm 1919 một cuộc triển lãm 362 bức tranh của Klee do một nhà buôn tranh Goltz tổ chức đã làm ông nổi tiếng thế giới. Ông cũng được Gropius mời dạy hội họa ở trường Bauhaus và đến năm 1921 ông rời trường Bauhaus để vào Viện hàn lâm Dusseldorf. Năm 1933 nhà cầm quyền Đức quốc xã buộc ông từ chức và ông đã đi Benle, Thụy Sĩ. Ông mất vào năm 1940 do một chứng bệnh hiếm là bệnh cứng da. Đánh giá về Klee, Douglab Hall đã viết: "Tác phẩm giai đoạn sau của Paul Klee, ngoài khía cạnh tinh thần lớn lao, còn có tầm quan trọng rất cao trong sự phát triển nghệ thuật hiện đại trong tương lai. Phương pháp bố cục rời rạc của ông vào một điểm hay một tình tiết của bức tranh - một hiếm thấy trong lĩnh vực hội họa kể từ chủ nghĩa Lập thể."

Paul Klee, Senecio, *Sơn dầu, 40,5 × 38cm, Thuỵ Sĩ, 1922*

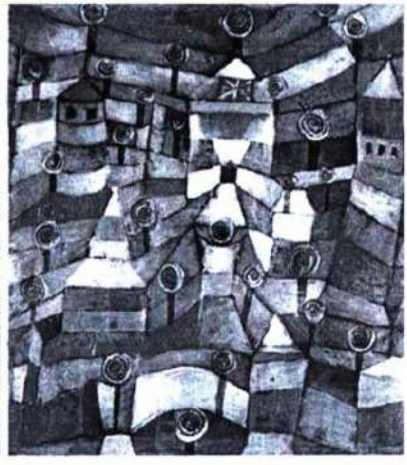
Paul Klee, Bóng đỏ, *Sơn dầu trên vải muslin với phấn màu, 31,8 × 31,1cm, Bảo tàng R. Guggebheim, New York, 1922*

Paul Klee, Đêm xanh, *59,9 × 78,7cm*

Paul Klee, Cá vàng, *40,6 × 50,8 cm, 1925*

Với tư cách là một nhà lý luận, trong thời kỳ giảng dạy ở Bauhaus, bị không khí học thuật và sáng tạo lôi cuốn, Paul Klee đã viết ba cuốn sách: "Ghi chép Giảng dạy", "Bàn về Nghệ thuật hiện đại" và "Ý tưởng sáng tác". Quyển thứ nhất nói về hình thức nguyên thuỷ và phân tích về vận động cùng với các yếu tố cơ bản của Design; quyển thứ hai đàm luận về quá trình sáng tác nghệ thuật, đi sâu nghiên cứu tính tất nhiên, tính tất yếu của sự ra đời của hội họa trừu tượng và ý nghĩa nghệ thuật của hội họa trừu tượng; quyển thứ ba trình bày nguyên lý design đến ý tưởng mỹ học của nghệ thuật. Klee - cùng với Kandinsky - đều được đánh giá cao như là những nhà lý luận hội họa quan trọng của thế kỷ XX.

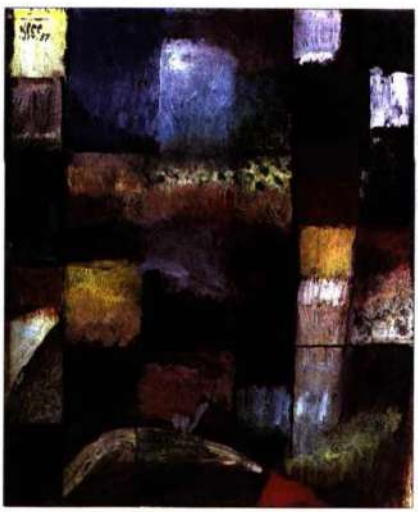
Paul Klee, Picture Album, *74 × 67,3cm, 1937*



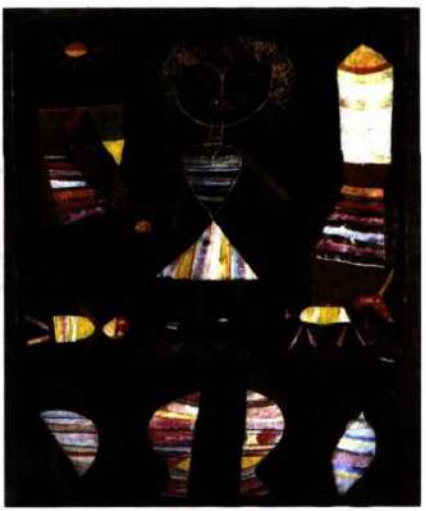
Paul Klee, Vườn Hoa hồng số 44, *61,9 × 81,8cm*

Paul Klee, Công viên ở gần L, *1938*

Paul Klee, Bến cảng và thuyền buồm, *1937*



Paul Klee, Dựa trên kiểu của Hamamer, *Màu keo trên ván, 27 × 22,5cm, Thụy Sĩ*



Paul Klee, Nhà hát múa rối, *Màu nước trên nền phấn màu, 51,4 × 37,2cm,*

Tu viện, Màu nước trên nền phấn màu, *18,3 × 25,4cm*, *Bảo tàng Kunst, Thuỵ Sĩ, 1918.*

Tác phẩm quan trọng đầu tiên của Klee là bức *Cuộc chiến trong vở Ca kịch, Nhà hàng hải*, kết hợp giữa chất liệu sơn dầu và màu nước. Mặt tranh thể hiện một mặt biển mênh mông, với 3 con cá hình thù kỳ dị chuyển động theo hướng ngang trên mặt nước, mở rộng miệng định đớp người trên thuyền, cuộc chiến của nhà hàng hải được đặc tả bằng một người đứng trên đầu thuyền dính với một con cá vươn lên khỏi mặt nước. Klee đã dùng các màu kết hợp giữa gam hưng phấn với trầm mặc cho bầu trời. Ông còn dùng tất cả các màu đen, nâu, lam, trắng, nóng lạnh đối chọi nhau cho mặt biển, cũng là nền của bức tranh, phần giữa dùng một gam màu sáng và thuần khiết. Toàn bộ mặt tranh là một bố cục các hình chữ nhật ngang và đứng, dùng bút vẽ một cách tinh tế các tuyến và mạng. Các nhà nghiên cứu cho rằng đây là một tác phẩm lớn đầy vẻ lãng mạn và ảo tưởng.

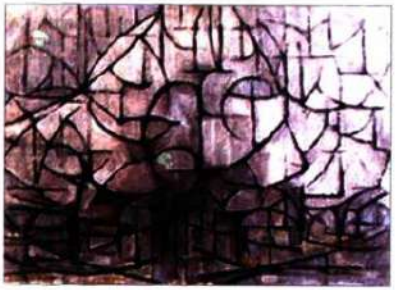
Bức *Bến cảng và thuyền buồm* (Sơn dầu, 1937) của Klee có thể nói là "không phải hoàn toàn trừu tượng, cũng không phải hoàn toàn tượng hình" (Wendy Beckett), vì vậy tính chất biểu tượng của bức vẽ này có thể tách nó khỏi một định nghĩa chặt chẽ về trừu tượng.

• ***Piet Mondrian (1872 - 1944)*** là họa sĩ người Hà Lan, một trong những nghệ sĩ quan trọng trong sự phát triển nghệ thuật Trừu tượng. Ông sinh ngày 7/3/1872 trong một gia đình có năm anh chị em ở Amersfoort, một thành phố nhỏ của Hà Lan. Được sự hướng dẫn của cha mình là một giáo viên và ông cậu là họa sĩ, Mondrian đã trở thành thầy giáo dạy vẽ nhưng sau đó vào học tại Học viện Mỹ thuật Amsterdam.

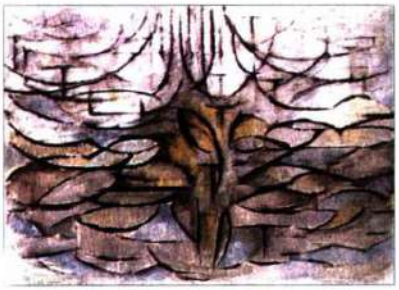
Trước khi đến với nghệ thuật Trừu tượng, giai đoạn đầu tranh của ông theo chủ nghĩa Tự nhiên, có màu sắc tinh tế và tranh phong cảnh ban đêm là một trong những

đề tài đặc trưng trong tranh ông. Những bức tranh giai đoạn đầu có thể kể đến như *Nhà máy xay* (ở Moma, New York), *Vụ mùa với nhà thờ Thánh Jacob* (1899, màu nước và gouache trên giấy, 53 × 65cm, bộ sưu tập cá nhân, Netherland), *Trên cánh đồng* (1899, 54,4 × 18,7cm, màu nước và màu bột, Bảo tàng Haags ở Hague). Khoảng từ năm 1907 - 1910 tranh của ông có tính tượng trưng có lẽ do ảnh hưởng của thuyết thần trí. Trong các bức tranh phong cảnh của ông, mọi thứ trở nên tượng trưng, các đối tượng không sao chép y nguyên từ thực tế nữa. Những bức tiêu biểu cho thời gian này như bức *Phong cảnh đêm 1* (1908, Sơn dầu, 35,6 × 50,2cm, bộ sưu tập cá nhân), *Đêm hè* (1907, Sơn dầu, 71 × 110,5cm), *Năm bóng cây dọc theo bờ Gein với mặt trăng* (1907 - 1908, Sơn dầu, 79 × 92,5cm, Bảo tàng Haags ở Hague), *Rừng cây gần Oele* (1908, Sơn dầu, 128 × 158cm, Bảo tàng Haags ở Hague).

Tháng 10 năm 1911, Mondrian được xem những tác phẩm của Georges Braque (nghệ sĩ theo chủ nghĩa Lập thể) trưng bày ở Amsterdam. Ông nhận thấy rằng những hình oval trong tranh của Braque có nhiều điểm tương đồng với những hình oval trong tranh ông từ những năm 1908 (có thể kể đến như bức *Rừng cây gần Oele*, *Năm bóng cây dọc bờ Gein với mặt trăng*). Ông cũng bị ám ảnh bởi những hình oval, ông tìm thấy sự tương đồng ở Braque và ông quyết định đi Paris vào tháng 12 năm 1911. Có thể chuyến đi Paris đã giúp ông thấy rằng mình không cô độc trong hình thức nghệ thuật của mình. Khi đến Paris, Mondrian không quen một ai và cũng không cố gắng tìm gặp Picasso và Braque mặc dù họ ở cùng thành phố với ông mà bắt đầu một cuộc Cách mạng với tinh thần tương tự với vai trò là một trong những người đi tiên phong trong nghệ thuật. Màu của tranh ông trong thời gian đầu ở Paris bị giới hạn bởi màu xám, nâu, đen ứng với những màu sắc của Picasso và Braque lúc này. Picasso và Braque là những người sáng tạo ra nguyên tắc cơ bản của hai đường đen mà làm cơ sở cho hội họa của họ. Braque thích dùng những đường đen theo kiểu rải đều trên mặt vải, còn Picasso dùng những đường đen như một cái khung nền cho những hình vẽ của mình. Mondrian đã nhanh chóng thấy được khả năng tiềm tàng của nguyên tố này và đã áp dụng vào trong tranh của mình từ năm 1912. Ông đã bắt đầu sử dụng những đường thẳng đen giống nhau như một mạng lưới nằm trên bề mặt của bức tranh rồi hình vẽ được vẽ lên lưới đó. Ông đã thành công trong việc hợp những mạng lưới đường vào trong tranh vẽ thiên nhiên. Mondrian đã khám phá ra hình thức riêng cho những cái cây, những tác phẩm với chủ đề về một cái cây mà hình ảnh dần dần trở nên Trừu tượng ở giai đoạn này đã trở nên rất nổi tiếng sau này như bức *Phong cảnh với những cái cây* (1912, Sơn dầu, 120 × 100cm, Bảo tàng Haags), *Cây táo ra hoa* (1912, Sơn dầu, 78,5 × 107,5cm, Bảo tàng Haags), *Cây xám* (1911, 79,7 × 109,1cm, bảo tàng Haags), *Những cây ra hoa* (1912, Sơn dầu, 60 × 85cm, ở New York). Bức *Cây xám* chính là cái gạch nối báo hiệu sự chuyển sang chủ nghĩa Trừu tượng vì nếu không để tên là *Cây xám* thì người ta không biết đó là cây. Một bức vẽ vừa có vẻ nghiêm khắc vừa có vẻ trữ tình, vừa đơn giản lại vừa tuyệt diệu.



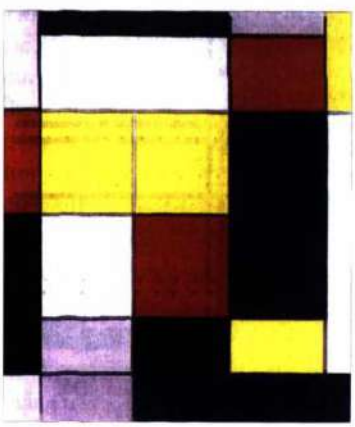
Piet Mondrian, Những cây nở hoa, *Sơn dầu, 60 × 85cm, New Yorrk, 1912*



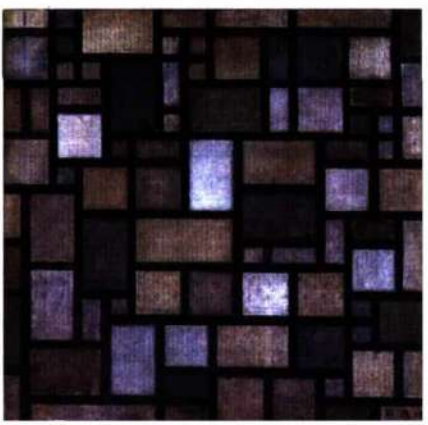
Piet Mondrian, Cây táo nở hoa, *Sơn dầu, 78,5 × 107,5cm, 1912*

Piet Mondrian, Cây xám, *Sơn dầu, 79,7 × 109,1cm, 1911*

Piet Mondrian, Cây đỏ, *Sơn dầu, 69.9 × 101.6cm, 1908*



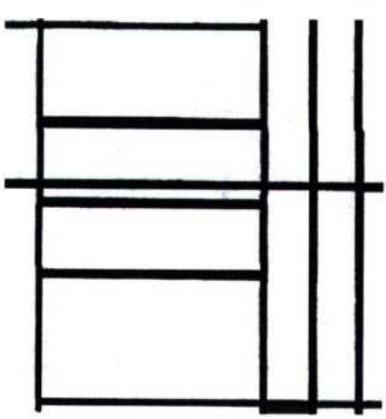
Piet Mondrian, Bố cục B, *Sơn dầu, 67 × 57,5cm, Bảo tàng Wilhelm, 1920*



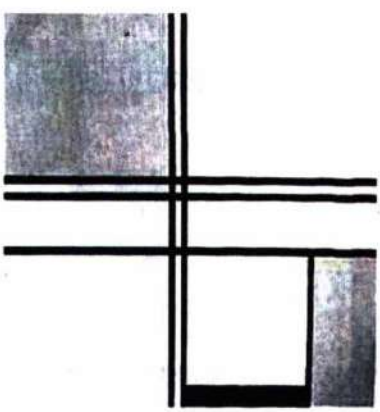
Piet Mondrian, Bố cục với lưới, *Sơn dầu 48,5 × 48,5cm, Đức, 1919*

Mùa hè năm 1914, ông trở về Hà Lan thăm cha bị ốm và thăm nhà sau vài năm xa cách. Cũng vào lúc đó chiến tranh thế giới nổ ra nên ông ở lại Hà Lan vài năm. Trong thời gian ở lại Hà Lan, Mondrian tiếp tục nghiên cứu tranh Trừu tượng và phát triển các lý thuyết về các trục ngang cũng như thẳng đứng. Năm 1917 ông cùng với Theo van Doesburg (vừa là nhà thơ vừa là họa sĩ, một người rất am hiểu các lý thuyết nghệ thuật và triết học cổ điển Đức từ Kant và Hegel) đã lập ra tạp chí định kỳ De Stijl (Phong cách). Thành viên của nhóm này gồm các nhà điêu khắc, kiến trúc, tạo mẫu, nhà thơ, họ tìm kiếm các quy luật cân bằng và điều hoà có thể áp dụng vào cuộc sống và xã hội cũng như cho nghệ thuật và phong cách của họ có tính tươi sáng của Trừu tượng (theo chủ nghĩa Tạo hình mới của Mondrian). Phong trào này có ảnh hưởng lớn trong nghệ thuật kiến trúc và mỹ thuật ứng dụng hơn là trong hội họa nhất là đối với trường Bauhaus và phong cách kiến trúc được gọi là "Phong cách hiện đại quốc tế".

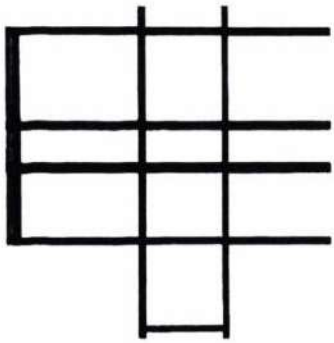
Năm 1919 ông trở lại Paris và sống ở đấy cho đến năm 1938, tại đây ông gia nhập nhóm "Trừu tượng sáng tạo" năm 1931. Trong thời gian này ông đã làm việc không ngừng không chỉ dừng lại ở lĩnh vực hội họa mà còn trong thiết kế đồ họa. Ông đã để lại nhiều lý thuyết nghệ thuật và tác phẩm như cuốn "Chủ nghĩa Tạo hình mới" được công bố rộng rãi ở Paris năm 1920, tác phẩm "Neue Gestaltung" được trường Bauhaus xuất bản qua tiếng Đức, bài tiểu luận "Nghệ thuật tạo hình và nghệ thuật tạo hình thuần tuý" được đăng trên tạp chí Circle năm 1937. Những thiết kế của ông ảnh hưởng sâu rộng đối với nền mỹ thuật công nghiệp, trang trí, quảng cáo từ năm 1930 trở đi.



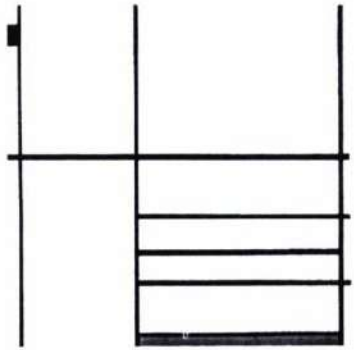
Piet Mondrian, Bố cục số 1: với Xám và Đỏ,
Sơn dầu, 105,2 × 102,3cm,
bộ sưu tập Peggy Guggenheim,
Venice. 1938 - 1939



Piet Mondrian, Bố cục Xám - Đỏ,
Sơn dầu, 569 × 55cm,
Học viện nghệ thuật Chicago, 1935



Piet Mondrian, Bố cục Đỏ và Trắng, B,
Sơn dầu, 51,5 × 50,5cm,
Bảo tàng nghệ thuật Philadelphia, 1936



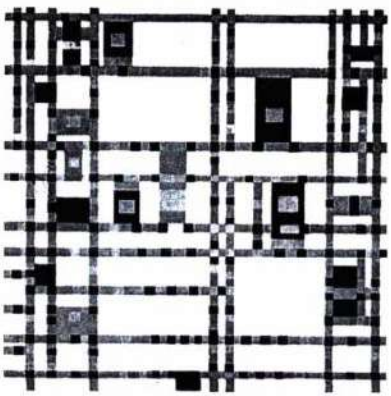
Piet Mondrian, Bố cục Trắng, Đen và Đỏ,
Sơn dầu, 102 × 104cm,
Bảo tàng nghệ thuật hiện đại, New York, 1936

Năm 1938 đến 1940 Mondrian sống ở London, rồi đến tháng 9/1940 định cư ở New York và mất tại đây. Ở Mỹ ông đã phát triển phong cách nhiều màu sắc hơn, với nhịp điệu lệch phản ánh tới sự chú trọng nhạc Jazz và vũ điệu của ông (*Điệu nhảy Boogie - Woogie Broadway*, 1942 - 1943, hiện ở bảo tàng Nghệ thuật hiện đại, Mỹ, Sơn dầu, 127 × 127cm). Mondrian đã ra đi vào tháng 1 năm 1944 khi còn chưa hoàn thành xong tác phẩm *Victory Boogie Woogie* (hiện đang ở bộ sưu tập cá nhân, Netherlands, 1942 - 1944, Sơn dầu và giấy trên vải, hình thoi cạnh 178,4cm).

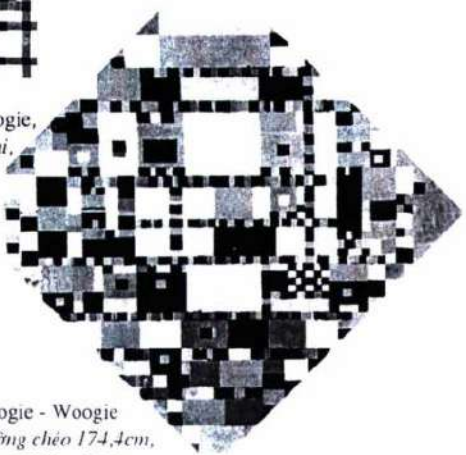
Ông đã trở thành nhân vật tiêu biểu cho một loạt tranh Trừu tượng kỷ hà mới (hay là Trừu tượng hình học) mà ông gọi là chủ nghĩa Tạo hình mới (Neo - Plasticism). Nguyên tắc phổ biến của loại hình nghệ thuật này là loại khỏi hội họa mọi sự bắt trước và xây dựng một khái niệm trừu tượng riêng, trong đó ông tự giới hạn chỉ dùng các hình thể dạng chữ nhật, một phổ màu gồm ba màu cơ bản (xanh, vàng, đỏ cùng với ba màu đen, trắng, xám và sự đối nghịch tạo hình chính giữa các tuyến thẳng nằm ngang). Nếu như trong tranh của Kandinsky hình học chiếm ưu thế thì trong tranh của Mondrian hình học được nhấn mạnh đến cực đoan. Ông không chỉ bỏ hết các yếu tố biểu hình và không gian hội họa ba chiều mà còn bỏ cả đường cong, tính chất gợi cảm của kết cấu bề mặt, màu sắc.

Bức vẽ *Broadway Boogie - Woogie* là một trong những bức tranh nổi tiếng thời kì sau này (vẽ vào năm 1942 - 1943) sau khi Piet Mondrian sang Mỹ năm 1940. New York với khu Manhattan có những tuyến đường quy hoạch theo mạng lưới bàn cờ thẳng như kẻ chỉ, lọt thỏm giữa những rừng nhà cao tầng, là nơi Mondrian đã ở những năm cuối đời. Bức tranh là bản nhạc Jazz Broadway này là một cố gắng thể hiện những kinh nghiệm sống của tác giả ở Mỹ, thể hiện những nhịp điệu của hiện thực đô thị Mỹ.

Dựa trên quan sát của tác giả trước thực tế Đại lộ Broadway chạy theo hướng Bắc - Nam là một đại lộ phồn hoa nhất, náo nhiệt nhất với vô số nhà hàng, trụ sở kinh doanh, nhà hát, rạp chiếu bóng, quảng trường rộng từ 22 - 45 mét, dài 25km. Mondrian đã dùng nhịp điệu của nhạc Jazz, đem lại một đại lộ đầy ánh sáng và phồn vinh khái quát thành một hình ảnh trừu tượng và sự trừu tượng hoá này dựa trên "sự nén" các mối quan hệ số học. Mặt tranh được cấu thành bởi các ô mạng lớn nhỏ khác nhau nhưng không còn dùng các tuyến làm thành mạng và các mảng màu nguyên thuỷ nữa, các tuyến có chiều dày được điểm xuyết bằng các hình vuông và chữ nhật màu đỏ, vàng, thị giác - đã tạo ra một hiệu quả phong phú, sống động, một cảm giác về nhịp điệu, nó tượng trưng cho sự náo nhiệt của đường phố, sự lấp lánh của ánh sáng, và cả tiếng ồn của xe hơi, tiếng hát trong các rạp... Tóm lại là bức tranh phản ánh rất rõ nét không khí của đô thị mà nó miêu tả.



Piet Mondrian, Broadway Boogie - Woogie, *Sơn dầu, Bảo tàng nghệ thuật hiện đại, New York, 1942/43*



Piet Mondrian, Victory Boogie - Woogie *(chưa hoàn thành), Sơn dầu đường chéo 174,4cm, Bộ sưu tập cá nhân, Hà Lan), 1942 - 1944.*

Năm 1944, Mondrian đã vẽ nhưng chưa hoàn thành xong bức *Victory Boogie - Woogie* thì mất, đây là một bức vẽ về đời sống đô thị, nhưng nhịp điệu sống ở đây còn có vẻ huyên náo và gấp gáp hơn bức *Broadway Boogie - Woogie* .

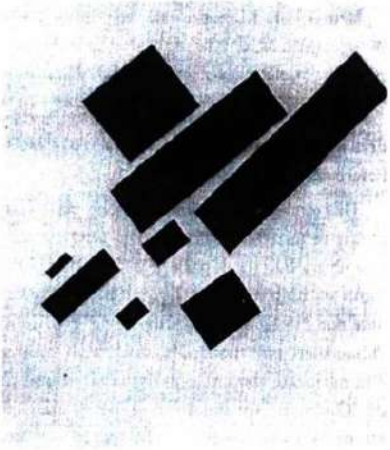
+ ***Một nhà tiên phong quan trọng trong nghệ thuật Trừu tượng hình học phải kể đến nữa là Kasimir Malevitch (1878 - 1935).*** Ông sinh ra ở Kiev, Nga và mất ở Sant Peterburg, sống cùng thời với Kandinsky.

Thời gian đầu ông vẽ theo phong cách Hậu ấn tượng, nhưng đến năm 1912 ông đã vẽ những đề tài về người nông dân. Ông sử dụng những hình thể dạng ống đồ sộ, nặng nề hay những bức tranh phối hợp từng mảng của hình thể theo kiểu Lập thể hay những bức tranh với hình ảnh được bội tăng theo kỹ thuật của chủ nghĩa Tương lai như bức *Người mài dao* (1912, phòng trưng bày Nghệ thuật đại học Yaley). Kasimir Malevitch luôn "khao khát" giải thoát nghệ thuật khỏi gánh nặng của những đối tượng và đã sáng lập ra chủ nghĩa Tối thượng, chủ nghĩa này đưa Trừu tượng tới sự đơn giản của hình học triệt để. Chủ nghĩa tối thượng còn gọi là chủ nghĩa Tuyệt đối, sử dụng phổ biến các hình vuông, tam giác, hình tròn như "những ký hiệu tượng trưng" trong sáng tác hội họa, Ông cho rằng trong hội họa "tiết kiệm nhất" là dùng các mảng đen trên nền trắng. Sau khi chối bỏ đề tài, vật thể, tư tưởng, tình cảm, không gian, màu sắc... của hội họa, chủ nghĩa Tối thượng chủ trương "đơn giản hóa là biểu tượng của chúng tôi, năng lượng là ý thức của chúng tôi. Năng lượng cuối này cùng chìm ngập trong màu trắng của hội hoạ và nó sẽ biểu hiện ra nội dung tiếp cận với số không". Ông tuyên bố "hình vuông là tượng trưng cho cách mạng và cho cảm giác thuần khiết và cho sự sinh sôi nảy nở".

Ông quan tâm đến mối liên hệ giữa màu trắng và màu trắng (vũ trụ, không gian vô tận) để tạo nên hình thức, *Trắng trên Trắng* dựa trên lý thuyết của Malevitch là chặng đường nghệ thuật cuối cùng và cơ bản nhất đối với chủ trương "không đối tượng". Những tác phẩm đánh dấu những bước đi đầu tiên của chủ nghĩa Tối thượng của Malevitch ra đời vào năm 1915 như bức *Thu hoạch lúa mạch* và bức *Suprematisme*, đến bức *Ưu thế động lực* thì ông rời bỏ hẳn thực tại dùng những đường xiên sắc mạnh, tự do, chủ đề không có hình dạng cụ thể bước sang thế giới Trừu tượng hoàn toàn.

Khoảng sau năm 1918 Kasimir Malevitch giảng dạy, viết sách là chủ yếu và làm mô hình 3 chiều - đây là đóng góp quan trọng cho sự phát triển chủ nghĩa Kết cấu. Năm 1919 ông giảng dạy cho trường mỹ thuật Vitebsk và đã có ảnh hưởng sâu sắc ở nơi này. Năm 1922 ông chuyển tới ở Leningrad và mất tại đây vào năm 1935. Kasimir Malevitch tới Berlin, Warsaw, đến thăm trường Bauhaus vào năm 1927 nhân một cuộc trưng bày tác phẩm của ông. Malevitch ra đi nhưng ông đã để lại một ảnh hưởng lớn trong lịch sử nghệ thuật thế giới, bộ sưu tập đầy đủ nhất các tác phẩm của ông hiện đang ở bảo tàng Stedelijk, Amsterdam.

Kasimir Malevitch,
Chủ nghĩa Tối thượng số 50,
Sơn dầu, 97 ×66cm, 1917



Kasimir Malevitch, 8 hình chữ nhật màu đỏ,
Sơn dầu, 57,8 ×48,5cm

Kasimir Malevitch, Hình vuông đỏ
và đen, *Sơn dầu, 71 ×45cm, 1915*

Kasimir Malevitch, chủ nghĩa Tối thượng số 58,
Sơn dầu, 71.1 ×88,9cm

Tầm quan trọng của ông trong lịch sử nghệ thuật thế kỷ XX được A.A.Barr đánh giá trong tác phẩm chủ nghĩa Lập thể và nghệ thuật Trừu tượng (1936) như sau: "Trong lịch sử nghệ thuật Trừu tượng, Malevitch là gương mặt có tầm quan trọng cơ bản. Với tư cách nhà tiên phong, lý thuyết và nghệ sĩ, ông đã có ảnh hưởng không chỉ với một trào lưu rộng lớn ở Nga, qua Lissitzky và Moholy - Nagy mà còn với cả dòng nghệ thuật Trừu tượng ở Trung Âu. Ông ở vị trí trung tâm của một phong trào từ nước Nga tràn về Phương Tây sau chiến tranh và pha trộn với ảnh hưởng đi về phía Đông của nhóm De Stijl (Hà Lan), đã biến đổi nền kiến trúc, nghệ thuật thiết kế đồ đạc, ấn loát, quảng cáo của nước Đức và nhiều nước châu Âu khác."

3. NGHỆ THUẬT TRỪU TƯỢNG VÔ ĐỊNH HÌNH Ở PHÁP

Chiến tranh thế giới II đã huỷ diệt rất nhiều trào lưu hội họa và cơ sở tư tưởng của nó ở châu Âu, các nghệ sĩ châu Âu sau chiến tranh - đứng lên từ trong đổ nát và đau thương, hoang mang, họ có nhu cầu đi tìm tự do cá nhân, Nhóm Sáng tạo - Trừu tượng ở Paris trước chiến tranh đã không còn thích ứng với thời đại, thế hệ các nghệ sĩ Trừu tượng thập niên năm mươi đòi hỏi có những khám phá mới. Ảnh hưởng của họ ở châu Âu tuy không sâu sắc được như ảnh hưởng của các nghệ sĩ Mỹ sau chiến tranh nhưng họ đã khẳng định được tính chất phong phú, đa dạng và nhiều màu sắc về quan điểm và về tác phẩm.

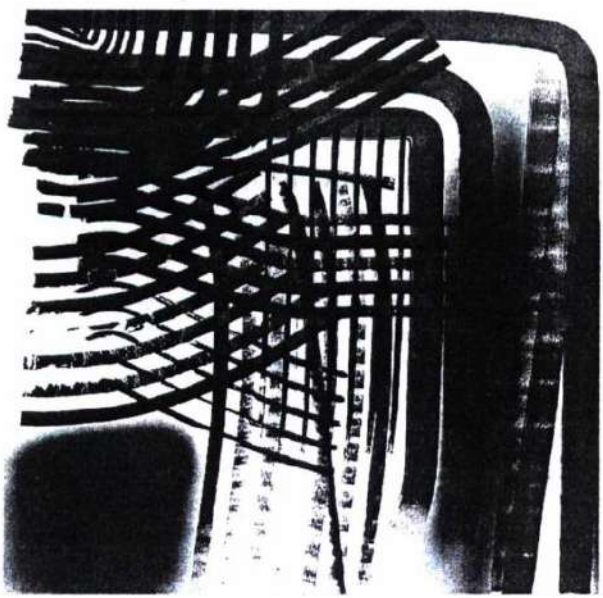
Thế là song song với chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng, các hoạ sĩ thế hệ mới ở Paris phát triển một phong cách thao tác và bộc phát, đó chính là nghệ thuật Trừu tượng trữ tình mà đại diện là Hans Hartung, Pierre Soulages, Georges Mathieu, Wols, và cả Roger Bissière.

Nghệ thuật trữ tình còn có tên gọi là "Nghệ thuật vô định hình chủ nghĩa" - là thuật ngữ mà nhà phê bình nghệ thuật Pháp Michel Tapie đặt cho - có xu hướng đối nghịch với hội họa Trừu tượng hình học thuần túy mang màu sắc lập thể. Những bức tranh của họa phái này dùng một số ký hiệu Trừu tượng có quy luật và hình thức để cấu thành mặt tranh, cũng giống như tranh của các nhà Biểu hiện Trừu tượng Mỹ. Với những ký hiệu này, làm ra những vết quệt, những chất cảm có màu sắc phong phú, tạo nên những mảng miếng lồm đồm nổi cộm lên (còn gọi là chủ nghĩa Tachism - có nghĩa là vết bẩn). Hàm ý của khái niệm vô định hình còn có nghĩa là để chỉ một loại nghệ thuật đứng ở giữa nghệ thuật Trừu tượng, đồ hoạ, những chữ viết hồn nhiên của trẻ thơ và cả những vật bị vứt bỏ. Đó là một nghệ thuật của sự tổng hòa các yếu tố trên.

+ ***Hans Hartung (1904 - 1989)*** là người sáng lập ra nghệ thuật vô định hình, người Đức, vốn là học trò của Kandinsky. Năm 1922, những bức vẽ thư pháp đặt nền tảng trên những ký hiệu của Hartung đã được xem là những bức vẽ Trừu tượng đầu tiên của ông. Đầu tiên ông theo học Triết học và Lịch sử nghệ thuật và thường lui tới Trường Mỹ thuật Dresden. Những năm 1930, ông định cư ở Paris, chịu ảnh hưởng của Triết học hiện sinh, tranh thư pháp của ông như là tập hợp bởi "những bó nét", những đường nét phóng khoáng

này rất ăn nhịp với các vòng tròn và nền tranh, nhiều lúc tranh của ông có hiệu quả như vẽ bằng mực nho. Triển lãm cá nhân của ông đã gây tiếng vang lớn. Các bức vẽ của ông tự do, phóng khoáng, năng động với những cụm nét chụm lại, uốn cong, nhanh và mạnh.

Hans Hartung, Hội họa 49 - 9, *Sơn dầu, 89 × 162cm*



Hans Hartung, T.1974.E15, *180 × 180cm, Sơn dầu, 1974*

Wols, Bụi cây đang cháy, *sơn dầu, 1944*

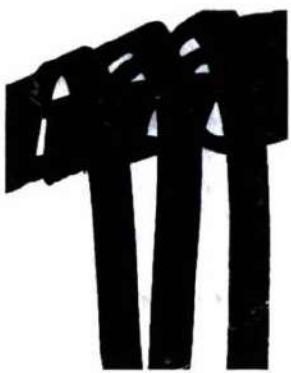
Wols, Vô đề, *21 x 15cm*,
Keo và màu nước, 1949

Wols, Toile d'araignee, *92 x 73,5cm*
Sơn dầu, 1948

+ ***Wols (1913 - 1951)*** (biệt hiệu của Alfred Otto Wolfgang Schulze), họa sĩ người Đức, cũng là một trong những người khai sáng ra Hội hoạ vô định hình chủ nghĩa, và cũng là một trong những danh sư độc đáo của phong cách Trừu tượng biểu hiện. Ông sinh ra ở Berlin, đầu thập niên 30 ông sang Paris, các tác phẩm hội hoạ của ông đều từng vẽ ở Pháp, từng có những mối liên hệ với Học phái Bauhaus và với chủ nghĩa Siêu thực, ông cũng đã từng là nhiếp ảnh gia. Quan niệm sáng tác của Wols là cần dựa vào tiềm thức và phi lý tính, không coi trọng các hình tượng mang tính tượng trưng, hay dùng các cấu trúc mạng trên mặt tranh, dùng những lớp màu dày, tạo nên bề mặt ghồ ghề, giàu chất cảm cho bức hoạ. Tranh của ông là loại tranh Trừu tượng trữ tình (Lyrical Abstrication), còn gọi là Trừu tượng tâm lý (Psychic Abstrication). Lối vẽ tranh kỹ lưỡng tinh vi của Wols khiến tranh ông đi vào tâm khảm mọi người, điển hình như các bức *Bụi cây đang cháy* (Sơn dầu, 1944) và bức *Vô đề* (Màu nước, 1949). Tác phẩm của Wols có ảnh hưởng quan trọng đối với phái Vệt màu (Tachisme) cuối những năm 1940 và 1950. Toàn bộ tác phẩm của ông gồm một ít tranh khổ lớn, nhiều tranh màu nước được vẽ tuyệt đẹp và một số lớn hình họa.

+ ***Pierre Soulages (1919)*** người Pháp, trước khi theo con đường nghệ thuật đã là sinh viên ngành nghệ thuật Tiền sử và Rôman. Ông ưa dùng những cây cọ lớn nhúng sơn vẽ ra hình thù có kết cấu mạng, giàu cảm giác kiến trúc, tạo thành không gian ba chiều tĩnh lặng trên mặt tranh nền sáng. Về màu sắc, ông hay dùng màu xám có độ sáng tối khác nhau quá độ sang hai màu đen trắng, bộc lộ khả năng cảm nhận màu tinh tế của ông. Những bức tranh mang tên *Hội họa 1954* và *Hội họa 1956* thể hiện khí chất mạnh mẽ của tranh Soulages.

Pierre Soulages, Hội họa 1956,
Sơn dầu, 194 x 129,9cm, 1956

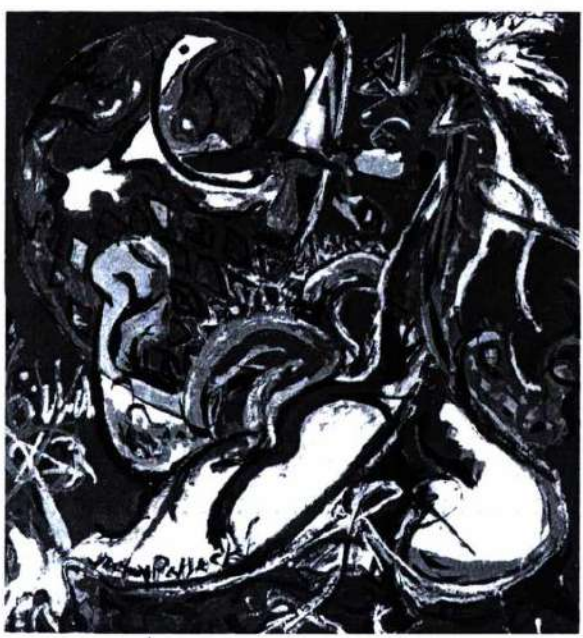


Pierre Soulages, Hội họa 1956,
Sơn dầu, 80 x 60cm

+ ***Georges Mathieu (1921)***, họa sĩ Pháp, sau khi học Triết học và Luật học ông bắt đầu vẽ, năm 1942 thì chuyển qua Trừu tượng phi biểu hình. Tuy nhiên, ông chống lại phong trào Trừu tượng hình học và trở thành một trong những người khởi xướng trường phái Trừu tượng phi định hình - Biểu hiện Trừu tượng Paris. Tranh của ông có sự gần gũi với trường phái Biểu hiện Trừu tượng Mỹ. Ông vẽ rất nhanh, vẽ với khổ lớn, đôi khi vẽ tranh hành động (Action Painting) ngay trước mặt người xem. Những năm 1950 khi phong trào Biểu hiện Trừu tượng và hội họa hành động phát triển mạnh mẽ thì ông rất nổi tiếng trên quốc tế.

4. CHỦ NGHĨA BIỂU HIỆN TRỪU TƯỢNG Ở MỸ

Nước Mỹ sau chiến tranh thế giới II, nghệ thuật Trừu tượng nở rộ, về một số phương diện chiếm ưu thế so với châu Âu và ảnh hưởng lại châu Âu vào những năm cuối 1950 và 1960. Một phong trào nghệ thuật Trừu tượng với tên gọi "Chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng" được phát triển mạnh mẽ ở Mỹ, mang đến một sức bật mới cho nghệ thuật Trừu tượng.



Jackson Pollock, Nguyệt nữ, *1943, Sơn dầu trên vải, 109,5 x 104cm, Bảo tàng nghệ thuật hiện đại quốc gia Paris.*

Từ năm 1913, một số nghệ sĩ tiến bộ Mỹ đã tổ chức một cuộc triển lãm quốc tế về mỹ thuật hiện đại ở New York để giới thiệu một cách toàn cảnh các trào lưu sáng tạo ở châu Âu: chủ nghĩa Hậu ấn tượng, chủ nghĩa Dã thú, chủ nghĩa Lập thể... và cũng từ những năm 30 - 40 của thế kỷ XX, các hoạ sĩ lớn châu Âu như Marcel Duchamp, Joan Miró, Marc Chagall, Salvador Dali, Hans (Jean) Arp, Kandinsky, Pau Klee, Piet Mondrian đều lần lượt sang Mỹ và mang theo nghệ thuật Trừu tượng, nghệ thuật Biểu hiện và rghệ thuật Siêu thực. Tham vọng của nước Mỹ lúc bấy giờ là "tự do", "mới mẻ", giàu tính sáng tạo và trào lưu Biểu hiện Trừu tượng đã bắt rễ vào nước Mỹ. Thuật ngữ "Chủ nghĩa biểu hiện Trừu tượng" xuất hiện rất sớm, từ những năm 1919, khi một nhà phê bình nghệ thuật người Đức xem xét và đánh giá những tác phẩm nghệ thuật tự do của Kandinsky và sau đó vào năm 1929 Kandinsky tác động ảnh hưởng vào Mỹ cùng với tên gọi xu hướng Biểu hiện Trừu tượng. Đến năm 1950 thuật ngữ "Chủ nghĩa biểu hiện Trừu tượng" được dùng phổ biến và phong trào này được phát triển mạnh mẽ, ảnh hưởng rộng tới nhiều nước.

Các nhà nghệ thuật Mỹ được xếp vào chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng như Jackson Pollock, Wihelm De Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko, Arshile Gorky...

Người khai thông cho nền hội họa hành động với các hành vi hội họa tự phát và ngẫu hứng này, với các bức tranh đầy những chấm và vệt là Arshile Gorki (1905 - 1948), người gốc Armenia, năm 1920 di cư sang Mỹ và học nghệ thuật ở Mỹ, từ năm 1925 định cư ở New York. Thập niên 1930, ông từng chịu ảnh hưởng của phái Lập thể, thập niên 1940 ông theo đuổi xu hướng "những hình thái của sự sống" và "không khí thần bí của tôn giáo". Tác phẩm quan trọng nhất của Arshile Gorki là *The Liver is the Cock's Comb* (1944).

Arshile Gorki, The Liver is the Cock's Comb, *Sơn dầu, 183 x 249cm, 1944*

Vai trò tiền phong trong hội họa đương đại Mỹ thuộc về Jackson Pollock và De Kooning. Đây là hai khuôn mặt lớn nhất của chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng Mỹ.

+ ***Jackson Pollock (1912 - 1956)***, sinh ra ở Cody, Wyoming, thuở bé sống ở Irizona, tiếp đến ở Bắc California, từ năm 1928 học ở trường Nghệ thuật San Francisco, năm 1929 đến New York tiếp tục học tại đây. Từ năm 1942 ông kết thân với Hofman, yêu mến nghệ thuật của họa sĩ này và chịu ảnh hưởng sâu sắc của nghệ thuật Picasso, thậm chí lúc đầu còn "mô phỏng" Picasso, Miró và Masson.

Năm 1944, Pollock tổ chức cuộc triển lãm cá nhân đầu tiên ở "Gallery Nghệ thuật Thế kỷ", New York với sự tài trợ của nhà sưu tập P.Guggenheim. Từ năm 1947, ông tìm ra lối vẽ gọi là "phương pháp vẽ lấp đầy mặt tranh", trong tranh không có chủ đề, đó là "kỹ thuật dripping", vải vẽ đặt trên đất, họa sĩ đi xung quanh và nhỏ các giọt sơn xuống mặt tranh.

Theo Pollock, ông có thể đi quanh cả 4 phía của bức tranh, tham gia vào việc vẽ có thể "dấn thân" hơn. Phương pháp này gần giống với kiểu vẽ trên cát của người Indiens ở miền Tây nước Mỹ. Toàn bộ tranh được thể hiện một cách đồng nhất với cùng một độ đậm đặc về nội dung cũng như về ý nghĩa, mặt phẳng tranh chỗ nào cũng có sức căng như nhau. Pollock từng nói "Hội họa của tôi không bắt đầu từ giá vẽ". Phong cách và kỹ thuật vẽ của Pollock luôn luôn gây tranh cãi, nhưng ông đã dành được sự mến mộ rất lớn của thế giới yêu nghệ thuật. Có ý kiến cho rằng Pollock đã đưa nghệ thuật của ông lên tầm cao là do ông đã kết hợp được sự không giống nhau thậm chí mâu thuẫn của chủ nghĩa Ấn tượng, chủ nghĩa Lập thể và chủ nghĩa Siêu thực.

Tiền đề để đưa Pollock trở thành nghệ sĩ bậc thầy là do ông đã nghiên cứu "Kiểu vẽ phân tích tâm lý", ông cũng đã quan tâm nhiều đến thần thoại và tôn giáo. Những bức vẽ tiêu biểu nhất của Pollock được vẽ từ 1947 - 1952, từ năm 1953 ông quay lại lối vẽ cụ tượng nhưng vẫn gặt hái thành công lớn.

Hoạ sĩ Pollock mất năm 1956 ở gần New York, thọ 44 tuổi, tuy tuổi đời ngắn ngủi nhưng ông đã để lại một kho tàng đồ sộ 1096 tác phẩm. Ông từng nói: "Một nghệ sĩ hiện đại, chẳng hạn như tôi, cần thiết thể hiện một thế giới nội tâm, nói cách khác, là sự biểu hiện sự kiên nghị, cảm xúc, và các sức mạnh bên trong khác".

Veronique Prat nói về tính chất độc đáo của nghệ thuật Pollock như sau: "Những bức tranh của Pollock bao giờ cũng đầy duyên dáng và trang nhã, nó chẳng giống với những bức tranh của nhiều họa sĩ trẻ, mà mỗi cái mới được loan truyền, đã bắt chước thủ pháp hội hoạ của Pollock và vẩy thuốc vẽ ra mọi phía, đi xe đạp lên trên vải vẽ, dùng súng bắn thủng các túi màu cho chảy ào lên tranh. Họ đã đi quá xa sự sáng tạo nghệ thuật".

Jackson Pollock, Nam và nữ,
Sơn dầu, 185,6 × 124.4cm,
bảo tàng nghệ thuật Philadelphia, 1942

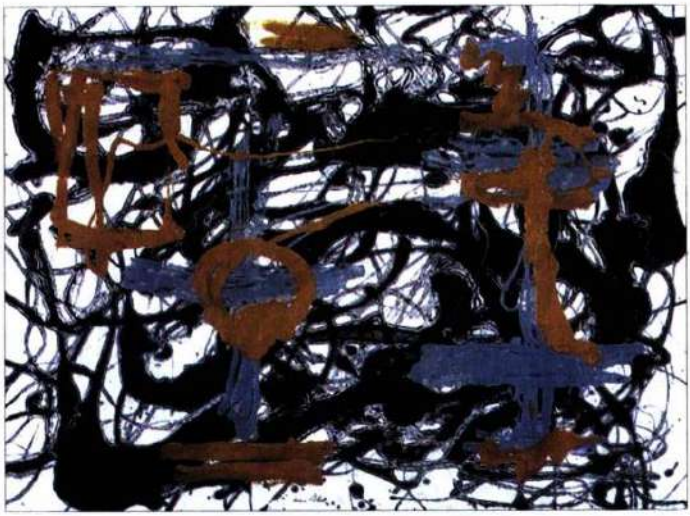
Jackson Pollock, Gothic,
Sơn dầu và tráng men, 215,5 × 142,1cm,
Bảo tàng nghệ thuật hiện đại, New York, 1944.

Jackson Pollock, Totem Lesson 2,
Sơn dầu trên vải, 182,9 × 152,4cm, Canberra
Phòng trưng bày quốc gia Australia, năm 1945

Jackson Pollock, Shimmering Substane,
Sơn dầu trên vải, 76,3 × 61,6cm,
Bảo tàng Nghệ thuật hiện đại, New York, 1946.

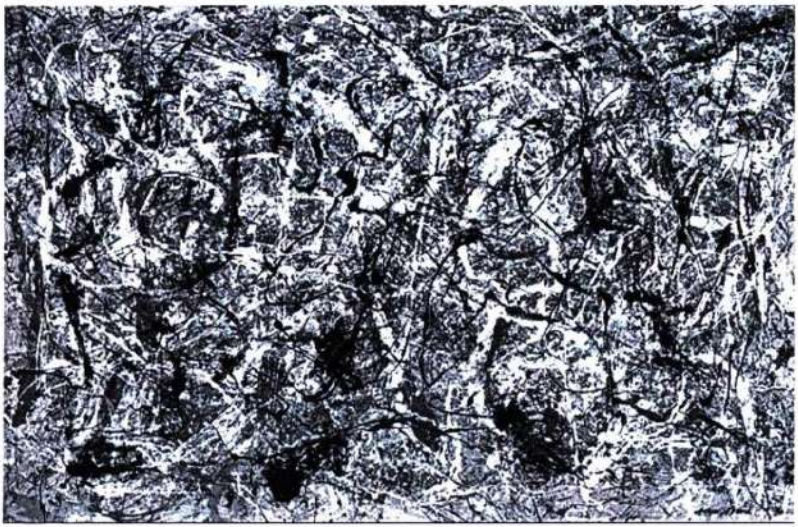
Jackson Pollock, Vô đề, *Sơn và Sứ men trên vải, 48,9 × 64,8cm,*
Bộ sưu tập của Mary Jane Kamrowski, 1940 - 1941.

Jackson Pollock, Lanscape with Steer, *34,6 × 47cm,*
Bảo tàng Nghệ thuật Hiện đại, New York, 1935 - 1937



Jackson Pollock, Số 12A, Vàng - xám - đen, *Sơn tráng men, 52,2 × 77,8cm, Bộ sưu tập của ông bà Stanky R.Gumberg.*

Jackson Pollock, Full Fathom Five, *Sơn dầu với đinh, đầu đinh, nút, chìa khóa, đồng xu, diêm, thuốc lá, v.v... 129×76,5cm, 1947*



Jackson Pollock, Giáo đường, *Tráng men và Sơn nhôm, 89 × 181,6cm, Bảo tàng nghệ thuật Dallas, 1947*

+ ***Wihelm De Kooning***, gốc người Hà Lan, di cư sang Mỹ năm 1926, đã từng làm việc năm 1935 ở W. P. A (World Progress Adiministration) với Fernand Leger, sau trở thành chủ soái của chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng. Trong các tác phẩm hội họa, ông muốn "bộc lộ sức mạnh của hành động" và "cực đoan trong sử dụng màu sắc". Những năm 1952, ông gắn bó với sự ra đời của một nền hội hoạ Mỹ tách khỏi truyền thống châu Âu vốn bắt nguồn từ nghệ thuật Phục hưng. Đó là Hội họa hành động (Action Painting), khai thác những hành vi vật thể như là công cụ biểu hiện, "các đường nét màu sắc và các hình thái mở đã phá vỡ toàn bộ biên giới của đồ họa - hội họa" (Michele Barilleau và Francois Giboulet). Hội họa của De Kooning có màu sắc nổi loạn và trát nên một hiệu quả chất cảm rất mạnh, tuy vậy vẫn chú ý đến nhịp điệu. Theo ngôn ngữ Hà Lan, chữ De Kooning có nghĩa là "Vua" và ông đã là vua thật trên họa đàn New York những năm 1950. Ông từng được đào tạo theo kiểu kinh điển ở Hà Lan, nên sau này các tác phẩm hội họa đương đại của ông không tách khỏi quá xa hội họa hiện đại.

Theo ngôn từ của các nhà phê bình nghệ thuật thì "De Kooning cùng với Pollock, giống như mũi giáo thép của trào lưu mới này (Biểu hiện Trừu tượng) của Mỹ. Được công chúng biết đến trước hết ông là họa sĩ còn sống (lúc bài viết này ra đời trước năm 1997 - là lúc ông qua đời) được yêu mến nhất của thế giới (một trong những bức tranh của ông, bức *Interchange* (Chuyển hoá), được bán ra với giá hơn 100 triệu đồng franc

nặng vào năm 1889 tại hãng Sotheby, ông còn là người mà sức biểu tả thuộc loại mạnh mẽ nhất. Trên nền vải, những vết màu to bị vãi ra gợi đến cuộc đấu tranh thường xuyên giữa nghệ sĩ và tác phẩm (Véronique Prat - Bài viết trên tờ Le Figaro).

De Kooning đã thống nhất được cuộc sống và tác phẩm, tranh của ông tuy Trừu tượng nhưng vẫn là tự phản chiếu, là ảo ảnh của hiện thực và hội họa, hành động của ông là một cái nhìn vô tận về các hình thức của ông.

Trong cuốn sách nghiên cứu về nghệ thuật hội họa, De Kooning chiếm một vị trí trang trọng, ví dụ trong cuốn "Art of the 20th Century" (Nghệ thuật thế kỷ XX) của nhà xuất bản Taschen, năm 2000 có tới 5 bức tranh của De Kooning được giới thiệu: bức *Merrit Park*, Sơn dầu 1959, bức *Phụ nữ I*, Sơn dầu 1950 - 1952, bức *Phụ nữ VI*, Sơn dầu, 1953, bức *Vô đề*, Sơn dầu, 1970 và bức *Vô đề XII*, Sơn dầu, 1982.

Tranh của De Kooning sống động trong phong cách, cân bằng trong biểu hiện và chính xác về bố cục. Ông để lại một bộ sưu tập đáng giá: *Chiếc giường mùa hạ, Thiên sứ màu phớt hồng, Ánh sáng tháng 8, Hai phụ nữ và tĩnh vật*, ông cũng còn sáng tác một loạt tranh chỉ thể hiện hai màu đen trắng, những bức tranh này làm phong phú thêm kho tàng hội hoạ Biểu hiện Trừu tượng như bức *Quảng trường thành phố, Lầu gác, Khai quật*. Ông luôn là người phát kiến ra lối vẽ phong cảnh đơn giản hoá cao độ, ví dụ bức *Tên ai vẽ trong nước* năm 1975.

Bức *Phụ nữ I* được bình luận như sau: "Bức *Phụ nữ I* được sáng tác vào lúc De Kooning đang đứng trên đỉnh cao của sức sống nghệ thuật của ông. Những bố cục tổ hợp cùng thời đó đã chỉ ra mục tiêu hội họa thuần túy của người nghệ sĩ: Nghệ thuật chính là một hành động gắn liền với năng lượng và sự vận động thể chất." Những chủ đề trong một loạt các bức tranh về phụ nữ đã đeo đuổi ông trong hơn 10 năm trời.

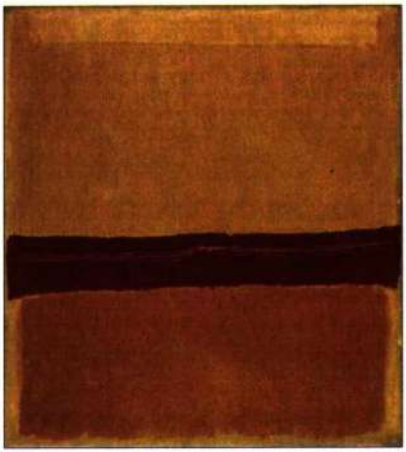
Có hai khuôn mặt khác là những đại diện cho một bộ phận của Trường phái New York, nhưng tách rời khỏi hội hoạ hành động mà tác phẩm của họ không kém phần độc đáo là Barnett Newmann (1905 - 1970) và Mark Rothko (1903 - 1970). Hai họa sĩ này sử dụng những mảng màu trong, đậm nhạt khác nhau, yên tĩnh trong tranh của mình, nhà phê bình nghệ thuật Mỹ Clement Greenberg xếp họ vào "Họa phái Trường màu sắc" (Colored Field Paintings). Sức quyến rũ của tranh Newmann và Rothko rất lớn, chẳng hạn bức *Vô đề* vẽ năm 1947 và bức *Đỏ, Xanh lá cây và Lam* vẽ đầu năm 1955 của Rothko và các bức *Ai sợ màu Đỏ, màu Vàng và màu Lam, bức số I* vẽ năm 1966 và bức *Chartres* vẽ năm 1969 của Newmann.

Vào thời đầu của sự nghiệp hội họa, Rothko hay vẽ trên mặt tranh của mình những hình chữ nhật không có biên giới rõ ràng với màu sắc tươi sáng, sau đó ông chuyển sang kiểu vẽ trừu tượng với các màu sắc ảm đạm, đen xám, thể hiện một sự bế tắc trong cuộc sống. Cũng như Arshile Gorki, Rothko đã từ giã cõi đời bằng tự sát.

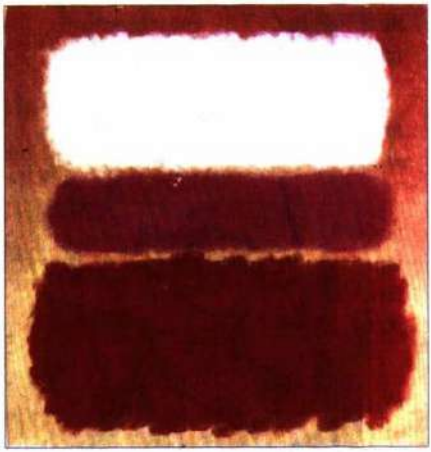
Wihelm De Kooning, Phụ nữ I, *Sơn dầu, 192,7 × 147,3cm*

Wihelm De Kooning, Phụ nữ VI, *Sơn dầu, 174 × 149cm, Bảo tàng nghệ thuật Carnegie, 1953*

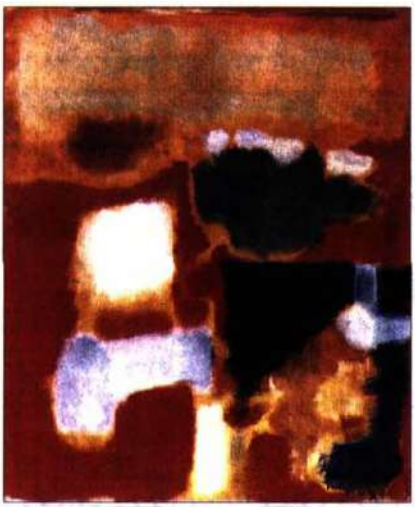
Wihelm De Kooning, Vô đề, *Sơn dầu, 182,8 × 107,9cm, Bộ sưu tập cá nhân, 1970*



Mark Rothko, Số 5,
Sơn dầu 73,6 × 79,4cm, 1950



Mark Rothko, Vô đề,
Sơn dầu, 143 × 138cm, 1957



Mark Rothko, Số 18, *Sơn dầu, 1949*

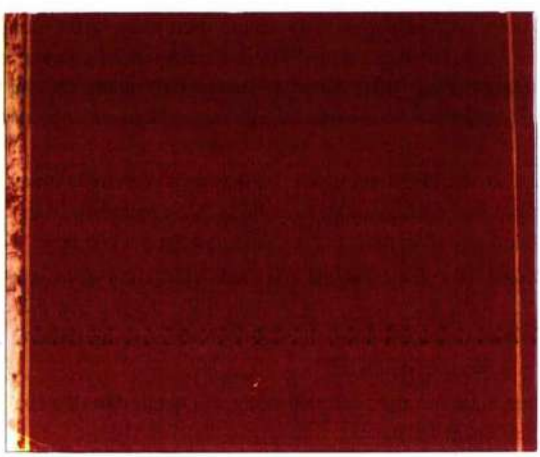
Mark Rothko, Số 61 Màu rỉ sắt và lam,
94 × 78,7cm, 1953

Barnett Newmann, là người được học hành cẩn thận về hội họa, vào năm 1948 đã cùng với Rothko thành lập họa phái "Chủ đề nghệ thuật". Newmann từng vẽ các bức trang khổ lớn với lớp màu nền mịn hoặc phía trên quét lên các tuyến màu đơn sắc thẳng

đứng hoặc nằm ngang. Những tuyến màu trên đã bị một số người châm biếm gọi là những cái "Fermeture". Tuy vậy, Newmann vẫn tiếp tục vẽ như vậy và về sau này, ảnh hưởng của hội họa của ông đối với Trường phái Cực thiểu khá lớn.

Barnett Newmann, Vir Heroicus Sublimis, *1950 - 1951*,
Sơn dầu, 242,2 × 513,6cm, Bảo tàng nghệ thuật New York

Có thể nói, chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng trong hội họa phương Tây là một chặng đường mới của Hội hoạ phương Tây, tuy nó mang màu sắc phản truyền thống và chống lại tính chất uy quyền của những bậc tiền bối nhưng nó vẫn không quá cực đoan và trong sự nâng cao đó thực ra vẫn có tính kế thừa. Hướng đi mới này trong Hội họa đương đại vẫn đang đem đến những đóng góp mới cho nghệ thuật cuối thế kỷ XX đầu thế kỷ XXI.



Barnett Newmann, Bức số 3, *257 × 316cm,1962*

Chương 20

DADAISM VÀ CHỦ NGHĨA SIÊU THỰC

1. DADAISM

Trong bối cảnh rối ren của Đại chiến thế giới lần thứ Nhất, trào lưu nghệ thuật có tên là Dada đã ra đời ở Zurich, Thụy Sĩ, sau đó tiếp tục lan rộng ra ở châu Âu và ở Mỹ. Trào lưu Dada đã chọn Zurich làm nơi ra đời vì lúc đó các trào lưu nghệ thuật ở các nước đều đình trệ bởi chiến tranh, chỉ có Thuỵ Sĩ là một nước trung lập còn hòa bình.

Trào lưu Dadaism ra đời và nở hoa trong một khoảng thời gian từ 1916 đến 1922, lấy Zurich và New York làm trung tâm, với các nhân vật như Tristan Tzara, Hans Arp, Sophie Taueber ở châu Âu, với Marcel Duchamp, Francois Marie Martinez - Picabia và Man Ray ở New York.

Đó là một trào lưu nghệ thuật nghi vấn tất cả, thách thức tất cả, họ bài bác tất cả những giá trị văn hóa đang tồn tại, và đi tìm một nền nghệ thuật "đích thực". Dada là một xu hướng cực đoan, nổi loạn, gào thét, ngẫu hứng, vô chính phủ và cá nhân chủ nghĩa.

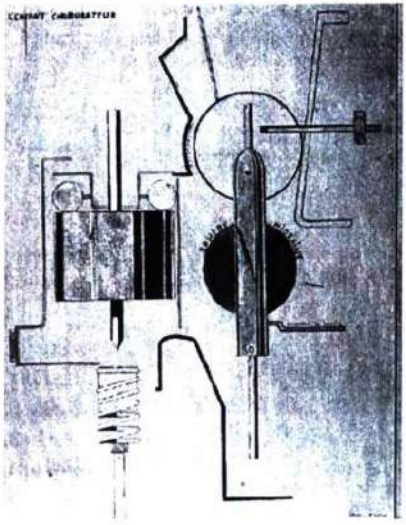
Nhóm nhà văn, nhà thơ và họa sĩ này tập trung ở Quán Voltaire ở Zurich và ngâm thơ những bài thơ không có ngữ nghĩa, nhảy những điệu nhảy "trừu tượng" - Đêm Dada được tổ chức vào ngày 4 tháng 1 năm 1916 ở Zurich với bản Tuyên ngôn do Tristan Tzara đọc, với những bài thơ "âm hưởng" do Huygo Ball ngâm. Do chủ trương một nền nghệ thuật không nghệ thuật (non-Art), họ nghi ngờ giá trị và chức năng truyền thống của nghệ thuật.

Từ Dada được các nhà Dada chủ nghĩa tìm thấy một cách ngẫu nhiên trong một cuốn từ điển của Pháp với một cách giải nghĩa mơ hồ là "Con ngựa bập bênh của trẻ con", nên bản chất của trào lưu này cũng ngây thơ, kỳ quái như tên gọi của nó.

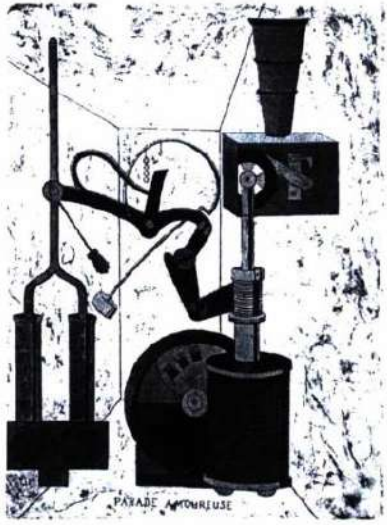
Tuyên ngôn của Dada viết: "ý nghĩa của Dada chả là cái gì cả, các tác phẩm nghệ thuật mà chúng ta cần là luôn luôn tiến về phía trước, không bao giờ cúi đầu. Cái mà chúng ta xem là thần thánh, là động tác giác ngộ phi con người, còn đạo đức là loại thuốc bằng máu mủ của mọi người..."

Thuật ngữ Dada được tìm thấy đầu tiên trong số tạp chí đầu tiên của trường phái này xuất bản vào tháng 5 năm 1916.

Hội họa Dada đầu tiên sử dụng thủ pháp "Cắt dán" (Collage), trên mặt tranh dán lên các mảng giấy in, các mẩu gỗ, linh kiện máy móc. Đồng thời cũng có thể dùng các " vật thể" (object) đặt lên mặt tranh, các hình thức biểu hiện hết sức tự do.



Picabia, L'Enfant Carburateur, *1919, Bảo tàng Guggenheim, New York*



Picabia, Love Parade, *Sơn dầu trên gỗ, 73,7 × 96,5cm,1917, Bảo tàng Guggenheim*

Sau Zurich, Dadaism phát triển sang Đức và Pháp. Năm 1920 đã tổ chức ở Pháp một đợt Festival Dada, sau đó vào khoảng giữa năm chuyển sang tổ chức ở Pháp.

Ảnh hưởng của họa phái này dần dần trở nên rất lớn với sự tham gia của Marcel Duchamp (1887 - 1968), Hans Arp (1887 - 1966), Man Ray (1890 - ?), Kurt Schwitters (1887 - 1948), Hans Richtir.

Các họa sĩ và nhà điêu khắc Dada đòi "dọn sạch", "quét sạch" và "rửa sạch" những cái gọi là "nghệ thuật trước đây". Tuy cực đoan nhưng nhiều người tham gia trong các nhóm sau này trở thành các cây "đại thụ" của nghệ thuật thế giới. Đó là Arp, Kandinsky, Duchamp.

Picabia (1879 - 1953) hoàn thành tác phẩm *L'Enfant Carburateur* vào năm 1919, lấy cảm hứng từ nghiên cứu các linh kiện của các loại máy móc. Picabia theo đuổi sự nghiệp hội họa trong khoảng 15 năm và đã gặt hái nhiều thành tựu từ phương pháp vẽ kiểu ấn tượng, ông hoàn thành tác phẩm trên trong khi tìm tòi những cách thể hiện mới, ông liên hệ với nhóm Lập thể và đồng thời kết bạn với Duchamp và nhà thơ Apollinaire, ông tham gia nhóm Dada cho tới năm 1921, rồi sau đó đi vào xu hướng Siêu thực. Trước tác phẩm trên, Picabia đã nổi tiếng với bức *Love Parade* (1917) cũng với bút pháp tương tự.

Marcel Duchamp, người theo đuổi nghệ thuật Ready-made (làm sẵn) đã làm cả một tác phẩm điêu khắc lấy từ cái chậu sứ tiểu tiện gửi sang New York năm 1917 tham gia

"Triển lãm của Hội nghệ sĩ độc lập New York". Ông cũng là tác giả của bức tranh La Joconde có ria mép vẽ năm 1919.

Arp, Phù điêu Dada,
Gỗ quét màu,
24 × 18,5cm, 1916

MarcelDuchamp, Bánh xe đạp,
cao 126,5cm, 1913,
Bảo tàng nghệ thuật hiện đại New York.

Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, Chì trên bản in lại tác phẩm Mona Lĩza, 2 4 × 19,7cm, 1919, Bộ sưu tập tư nhân.

Kurt Schwitters, nhà văn, họa sĩ, nhà điêu khắc trước khi tham gia vào họa phái Biểu hiện trừu tượng đã là một nhà Dadaism tiêu biểu, với 2 tác phẩm Dada hội họa hay cắt dán là *Cấu trúc cho các phụ nữ quý tộc* (1922) và *Merz* (1926). Vào giai đoạn sau của cuộc đời sáng tác của mình, các họa sĩ Dadaism thường tham gia vào hoạ phái Siêu thực. Ảnh hưởng của Dada đối với điện ảnh cũng như Pop Art sau này có thể nói là khá lớn, việc cổ suý tự do trong sáng tạo đã khiến cho Dada lan tỏa sức sống của nó trong nhiều ngành nghệ thuật khác.

2. CHỦ NGHĨA SIÊU THỰC

• Khái quát chung

Sau Dada, trường phái tiếp theo là chủ nghĩa Siêu thực. Về mặt lí luận, người khởi xướng chủ nghĩa Siêu thực là nhà văn Pháp André Breton (1896 - 1966), ông là người đã bẻ lái con tàu Dada sang Siêu thực. Nhưng thuật ngữ Siêu thực (Surréalisme) đầu tiên là do Guillanme Apollinaire đề ra, vốn là một từ về triết học, mang ý nghĩa là siêu tự nhiên chủ nghĩa. Trào lưu này trước tiên phát triển rộng rãi trong văn học, điện ảnh, nhiếp ảnh, sau đó mới dùng vào hội hoạ.

Năm 1924, Breton, phát biểu "Tuyên ngôn của chủ nghĩa Siêu thực" (Manifeste du Surréalisme); cơ sở tư tưởng của Breton là giải phóng trí tưởng tượng của con người, chống lại chủ nghĩa Duy lý và những gợi ý của nó là những phân tích về tâm thần học của Sigmund Freud. Hai cực thu hút các hoạ sĩ Siêu thực là phân tích tâm lý và cơ chế điều phối tâm lý.

Chủ nghĩa Siêu thực được thừa hưởng một di sản lớn của trường phái Lãng mạn và trường phái Tượng trưng.

Từ năm 1917, Apollinaire đã kêu gọi các văn nghệ sĩ khai thác "thế giới nội tâm" của họ.

Khái niệm siêu thực được nêu ra bởi André Breton đã khuyến khích các nghệ sĩ "giải quyết trước tiên các điều kiện mâu thuẫn giữa các giấc mơ và hiện thực để đi đến một hiện thực tuyệt đối, một siêu hiện thực".

Chủ nghĩa Siêu thực là một trào lưu lên án chiến tranh và bạo lực, như Hans Arp trước đây đã viết về Dada cũng vậy: "Chúng tôi tìm kiếm một nghệ thuật nền tảng, mà theo chúng tôi, sẽ cứu rỗi mọi người khỏi sự ngu xuẩn mang tính bạo tàn của những thời kỳ này" (Dadaland).

Hội hoạ Siêu thực là một phương pháp thực nghiệm nhằm phát hiện hiện thực của tâm thần học.

Các hoạ sĩ Siêu thực chủ chốt là:

- Hans Arp (1886 - 1966)
- Joan Miró (1893 - 1983)
- Max Ernst (1891 - 1976)

- Salvador Dali (1904 - 1989)
- André Masson (1896 - 1987)
- Giorgio De Chirico (1888 - 1978)
- Yves Tanguy (1900 - 1955)
- René Maggritte (1898 - 1967)

André Breton gợi ý hội hoạ tìm tòi các hoạt động tự động, tìm tòi các tác dụng tự động vô ý thức (automatisme) và tìm tòi thế giới mộng ảo. Một số hoạ sĩ Siêu thực chịu ảnh hưởng của nhà triết học H. Bergson về mặt tư tưởng muốn đả phá vũ trụ quan, phân chia ranh giới giữa tâm linh và vật chất, chính vì vậy họ nặng về biểu hiện các giấc mơ và trí tưởng tượng, dùng nhiều sự biến hình méo mó và các đường nét vẹo vọ làm cho người xem rất khó lĩnh hội.

Sáng tác của họ tự do tự tại trong một thế giới giao thoa nhau, không bị gò bó bởi một không gian và thời gian với đúng nghĩa của nó. Siêu thực là một nền nghệ thuật gây ngạc nhiên, gây sốc và bí hiểm.

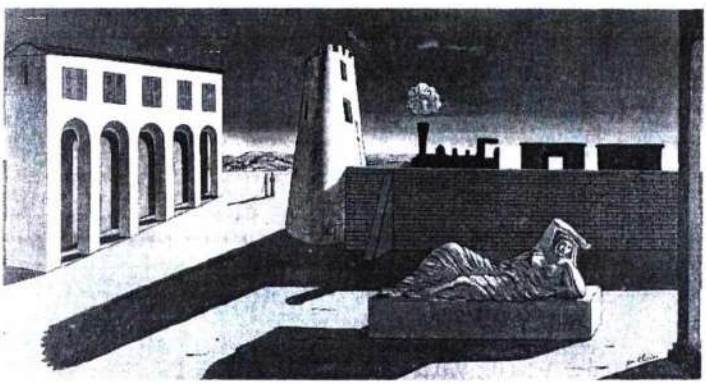
Kĩ năng vẽ của họ là: Collage (cắt dán hoặc xé dán), Frottage (ma sát) và Décalcomania (một cách in ấn đặc biệt).

• Tác giả và tác phẩm

+ Giorgio De Chirico (1888 - 1978)

De Chirico học tập ở Athènes và ở Munich, ông hướng tinh thần của riêng ông vào Thần học và Triết học Đức. Từ năm 1915, De Chirico tiếp cận với hội hoạ siêu hình.

Ông là người khởi xướng hội hoạ Siêu thực và cũng là hoạ sĩ Italia duy nhất tiếp cận với Siêu thực, đến năm 1926 ông cắt đứt mối liên hệ với trào lưu này. Ông hướng các tác phẩm của mình vào một "bi kịch trong sáng".



Giorgio De Chirico, Piazza d'Italia, *Sơn dầu, 71 × 134cm, 1913, Bộ sưu tập tư nhân*

Trong tác phẩm của ông, thời gian dường như trôi chậm lại trong ánh sáng màu vàng của mặt trời lặn đổ bóng dài xuống một không gian kiến trúc khắc khổ và khô khan.

Phong cách vẽ của De Chirico là tạo nên sự yên lặng, sự tĩnh tại, con người thu gọn lại thành những hình bóng đơn giản như là biến đi trong một thế giới siêu thực.

De Chirico là người đầu tiên trong nhóm Siêu thực sử dụng phong cách mô phỏng những giấc mơ.

+ Max Ernst (1891 - 1976)

Max Ernst, Con mắt im lặng, *Sơn dầu, 108 x 141cm, University Art Collection. Washington*

Max Ernst sinh ở Rhénanie, nơi bố ông dạy học, ở đó ông từng bị hấp dẫn bởi Tâm thần học và tiếp xúc với phái Tiền phong.

Ông đã từng tiếp xúc với chủ nghĩa Dada, với chủ nghĩa Biểu hiện Đức rồi sau cùng mới chuyển sang chủ nghĩa Siêu thực do ảnh hưởng của André Breton.

Max Ernst sử dụng triệt để các thủ pháp tạo hình của hoạ sĩ Siêu thực như Collage và Frottage, sử dụng nhiều phương pháp kết hợp đồ hoạ với hội hoạ.

Chủ đề tranh của Ernst là vẽ những ảo ảnh tâm lí thường ám ảnh ông, khiến tranh của ông có những hình ảnh đông cứng như hoá thạch.

Những hình ảnh đó gợi lên một vũ trụ mộng mị và êm ả, với những nhân vật bí ẩn và những người đàn bà, những con chim tượng trưng cho sự ham muốn và sự tự do.

Ernst đánh giá cao tầm quan trọng của những giấc mơ, điều này khớp với lý luận của Freud cho rằng đó là cách để khám phá sự vô thức. Ernst từng nội trường phái Dadaism và trường phái Siêu thực là những biểu hiện của sự nổi loạn và sự giận dữ và nó xuất phát từ sự phi lý.

+ Joan Miró (1893 - 1983)

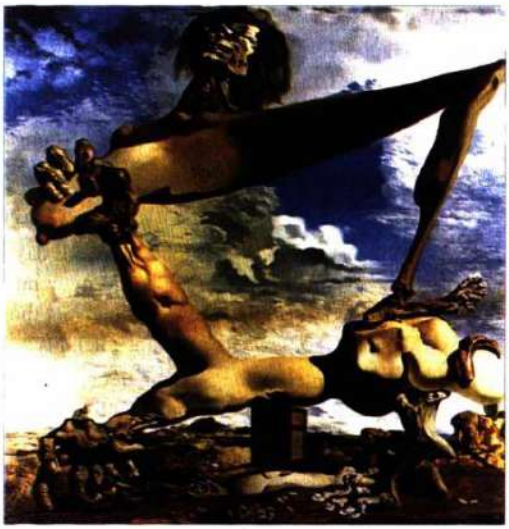
Joan Miró là người từ nhỏ đã bị hấp dẫn bởi hội hoạ, đã học trường Mỹ thuật ở Barcelone, đến Paris năm 1919, từng đi lại nhiều lần giữa Pháp và Tây Ban Nha, sau đó định cư ở Palma de Majorca.

Miró vẽ những bức tranh như trẻ thơ, vẽ lên những nét chữ mà bên trong nét chữ đó có những màu sắc khác nhau, những nét vẽ đó uốn lượn, tươi vui và không có chiều thứ 3 của không gian, đó là một trò chơi tinh tế và đầy chất thơ của tuyến, của hình và của màu.

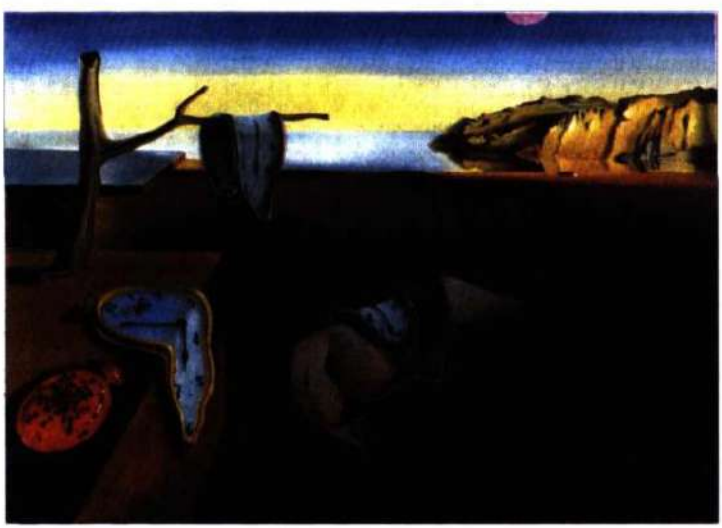
Joan Miró, Hội hoạ (Người phụ nữ trước mặt trời),
Sơn dầu, 65 × 50cm, 1950, Bộ sưu tập tư nhân, Detroit

Joan Miró, Hội hoạ (Những nhân vật trong đêm),
Sơn dầu, 89 × 116cm, 1956, Bảo tàng Nghệ thuật hiện đại Los Angeles

+ Salvador Dali (1904 - 1989)



Salvador Dali,
Cấu trúc dễ uốn với những hạt đậu luộc: Điềm báo về một cuộc nội chiến,
Sơn dầu, 100 ×99cm, 1936,
Bảo tàng Nghệ thuật Philadelphia



Salvador Dali, Sự dai dẳng của ký ức, *Sơn dầu 24,1 ×33cm, 1931,*
Bảo tàng Nghệ thuật hiện đại New York

Salvador Dali là nhân vật chủ chốt của hoạ phái Siêu thực, mặc dù ông đến với trào lưu này khá muộn (1928). Dali học Mỹ thuật ở Madrid và đến Paris năm 1940, ông ở Paris một thời gian rồi sang Mỹ, rồi lại trở về Paris.

Ông nắm rất vững cách vẽ hàn lâm, nghĩa là có thể vẽ những hình ảnh trông như thật. Ông vẽ những biểu tượng trên cơ sở phân tích tâm lý, mộng mị nhằm miêu tả một thế giới của dục vọng và của tàn bạo. Dali có tài vẽ những hình ảnh gây sốc đặt trong một phối cảnh khiến người ta chóng mặt. Ánh sáng và bóng tối ông sử dụng trong tranh nhằm tạo nên những hình ảnh ma quái và rùng rợn.

+ Yves Tanguy (1900 - 1955)

Tanguy đã trải qua thời thơ ấu ở Le Finistere, sau đó làm thuỷ thủ và đi đây đi đó nhiều nơi. Đã có một tác phẩm của Picabia tác động đến ý tưởng của Tanguy rất nhiều để khiến ông tiếp cận với hội hoạ. Tanguy sau khi gia nhập phái Siêu thực một thời gian đã giữ một khoảng cách với phái này khi ông sang Mỹ và gia nhập quốc tịch Mỹ.

Tác phẩm của ông miêu tả những bãi sa mạc mênh mông, những đường chân trời xa xăm, những hình thức lạ lùng kỳ quái, tạo nên một kích thước thứ 3 trong một vũ trụ mộng mơ và luôn luôn gây cảm giác bất an và bất ổn.

+ René Magritte (1898 - 1967)

Là hoạ sĩ người Bỉ, liên kết với các nhà Siêu thực từ năm 1927, trước đó từng học Mỹ thuật ở Bruselles, từng theo đuổi chủ nghĩa Lập thể.

Là người khâm phục De Chirico, sau đó theo đuổi một cách vẽ châm biếm, tạo nên những cái nhìn kỳ quặc, Magritte luôn luôn cho ta thấy những quan điểm lạ lùng của ông khi nhận thức những đồ vật hay những phong cảnh đơn giản thường nhật.

René Magritte, Vương quốc của những ánh sáng.
Sơn dầu, 146 × 114cm, 1954.
Bảo tàng Mỹ thuật Bỉ, Bruselles

Nhìn chung lại, ta thấy hội hoạ Siêu thực không chỉ có ở Paris và không chỉ có niên hạn kết thúc ở Pháp khi chiến tranh thế giới thứ II xảy ra. Siêu thực đã lan sang Anh và đạt đến cao trào vào năm 1936. Các nhà nghệ sĩ Siêu thực ở Pháp khi chiến tranh nổ ra đã sang Mỹ rất nhiều và gây ảnh hưởng rất lớn đến nền hội hoạ Trừu tượng Mỹ, chẳng hạn ảnh hưởng lớn đến bút pháp của Jackson Pollock và Mark Rothko.

Chương 21

POP - ART, NGHỆ THUẬT ĐỊA HÌNH, NGHỆ THUẬT SẮP ĐẶT

1. POP - ART (NGHỆ THUẬT ĐẠI CHÚNG)

Pop - Art là một loại hình nghệ thuật quốc tế mới hưng khởi vào thời gian 1960 - 1965. Nó bắt đầu từ hội hoạ, điêu khắc ảnh hưởng đến sân khấu, vũ đạo, design trang sức và điện ảnh. Nghệ thuật Pop - Art ra đời ở Anh năm 1961 và ở Mỹ năm 1962.

Pop - Art là nghệ thuật bình dân, đại chúng. "Song ở đây do bối cảnh xã hội chi phối, khái niệm pop ngả sang "dân dã", dễ dãi, không cần dựa trên nền dân chí cao". (Lê Thanh Đức - Nghệ thuật môđéc và hậu môđéc - Nhà xuất bản Mỹ thuật 2003 [43]). Thuật ngữ "Pop - Art" được đưa ra vào năm 1954 tại London - Anh quốc, bởi nhà phê bình nghệ thuật Lawrence Alloway. Lúc đó định nghĩa của Alloway với ý nghĩa mà người đời sau gắn cho Pop - Art hoàn toàn khác nhau. Lúc đó Alloway dùng từ Pop - Art để chỉ quảng cáo trên tạp chí, áp phích dán ngoài các rạp chiếu bóng, tranh tuyên truyền in hàng loạt. Rõ ràng, cái mà Alloway muốn chỉ là nghệ thuật đại chúng và thương nghiệp. Năm năm sau, Pop - Art với đúng nghĩa của nó mới ra đời, đó là một hình thức nghệ thuật tốt đẹp, lấy các vật liệu thông dụng làm môi giới.

Ngày 1/7/1957, Hamilton viết ra định nghĩa của Pop - Art:

- Đại chúng hoá (popular);
- Trích đoạn (tiêu đề ngắn);
- Có thể mở rộng (dễ quên);
- Chế tác đại trà (tiện nghi);
- Trẻ trung (chú ý thanh niên).

Pop - Art được thừa nhận trong lịch sử nghệ thuật, xem ra một cách ngẫu nhiên. Trong 18 tháng đầu tiên xuất hiện, đã được chấp nhận. Nhưng trên thực tế xu hướng phát triển của nghệ thuật Pop - Art, đã tiềm tàng thể hiện trong các tác phẩm thực nghiệm, mở đầu. Các tác phẩm đó không những được các nhà phê bình đánh giá cao, coi trọng vì nó có rất nhiều nền tảng văn hoá. Từ quan điểm tư tưởng sáng tác và kỹ năng sử dụng vật liệu, các nhà nghệ sĩ Pop - Art đã gây được những ảnh hưởng sâu xa.

Nhân vật đầu tiên của nghệ thuật Pop - Art phải kể ra là Marcel Duchamp. Ông đã sử dụng những đồ vật ta tiếp xúc thường ngày, cấu thành hội hoạ và điêu khắc, từ sau đó, các nhà nghệ thuật Pop - Art khác đã học tập Duchamp tiếp tục sử dụng các đồ dùng sinh hoạt vào nghệ thuật. Trước đây, các đồ vật đó không được xem là thuộc phạm trù nghệ thuật, cũng không có hoạ sĩ nào dám sử dụng chúng để sáng tạo.

Loại hình này khởi nguồn từ một bức họa được vẽ năm 1956 bởi một nghệ sĩ người Anh tên là Richard Hamilton và trở thành thời thượng vào những năm 60, lấy cảm hứng từ điện ảnh, các chuyện tranh, quảng cáo, những minh hoạ trên các tạp chí, những trò chơi dân gian, những hội chợ phiên, những chiếc ôtô... Thật vậy, về tất cả những cái đó, mới thoạt nhìn như không thể nào biến nó thành đề tài của nghệ thuật. Pop - Art bắt đầu từ hội hoạ, điêu khắc, ảnh hưởng đến âm nhạc, sân khấu, vũ đạo, design trang sức và điện ảnh. Mỹ là đại bản doanh của Pop - Art. Pop - Art là sự dung hợp gồm các hình thức Tân tạo hình, chủ nghĩa Tân hiện thực. Đặc tính của lý luận nghệ thuật Pop - Art là sử dụng những văn hoá bình thường và vật liệu thông dụng, gắn bó nhiều với hiện thực xã hội. Nhà phê bình nghệ thuật người Pháp Pierre Restany đã chỉ ra: "Các đối tượng chân thực của cuộc sống hiện thực đều có thể sử dụng vào các hình thức nghệ thuật".

Phong cách này là một sự ghi nhận đơn giản, một sự ghi nhận thuần tuý của một xã hội tiêu thụ. Phong cách này rất dễ nhận biết, nó giảm thiểu những biểu hiện cá nhân, nó kết hợp với môi trường và xuất hiện trong nghệ thuật, trong âm nhạc và trong vũ đạo. Đặc điểm của Pop - Art: những hoạ sĩ Pop - Art đã thể hiện tác phẩm của họ bằng những biện pháp kỹ thuật hiện đại nhất của công nghiệp và của thương mại. Họ vẽ bằng chất liệu acrylique, cắt dán và những vật liệu lạ lùng khác. Họ cũng sử dụng phương pháp in ấn hàng loạt. Những hình ảnh trong tác phẩm của họ thích hợp với các quảng cáo, các cửa hàng, dùng để chiếu trên tivi và cho phim hoạt hình. Nghệ thuật Pop - Art là nghệ thuật của đời thường, những bức vẽ thì rất đơn giản và dễ đọc. Những nhân vật và những đồ vật trong tranh thì được thể hiện bằng những màu sắc sống động và đưa đến một sự tiếp cận mới đối với thực tiễn.

Lúc đầu, những nghệ sỹ của Nghệ thuật Đại chúng đề xuất, trong sự tương phản, một sự nhấn mạnh có tính chất ồn ã, thậm chí là dung tục, lên tính hình tượng. Nhưng chủ đề mà họ phản ánh và cách thức họ suy nghĩ để thể hiện điều đó đã cho thấy một mối liên hệ nhất định với những trào lưu trước đó như Lãng mạn hay Hiện thực, có tính duy tâm hoặc căn cứ trên khoa học tự nhiên. Yếu tố kích thích họ chính là tính sản xuất hàng loạt của văn hóa đô thị: phim ảnh, quảng cáo, truyện khoa học viễn tưởng, nhạc Pop, tính chất tiêu thụ hàng hóa và bao bì sản phẩm.

Nghệ thuật Đại chúng được nhìn nhận như là một cách phản ứng lại với chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng, nhưng đã có sự kế thừa nhiều yếu tố, nhất là cảm quan về triển vọng của nghệ thuật nói chung được mở rộng một cách đáng kể, cụ thể hơn đó là hiệu ứng của những tác phẩm có quy mô lớn và sự có mặt khắp nơi của các bức tranh thuộc

thể loại này. Chủ đề của các tác phẩm là cuộc sống nơi phồn hoa đô thị đương thời, đôi khi tầm thường, sáo rỗng, một xã hội có tính chất tiêu thụ, những gì là phù phiếm, có cả sự tinh tế của nghệ thuật dân gian nửa sau thế kỷ XX, rồi cả những màn múa khôi hài, những tấm bảng yết thị cực lớn, những chiếc xe hơi bóng loáng, những bao thuốc lá, những tấm áp phích của những siêu sao điện ảnh. Nghệ thuật Đại chúng không đi sâu mô tả chi tiết những thứ đó, mà tái tạo những hình ảnh ấy trong những phạm vi khác.

Pop - Art phát triển trong một thời gian không dài như là một trào lưu quan trọng của nghệ thuật phương Tây, một trào lưu mong muốn dùng những vật dụng tầm thường sáng tạo mỹ cảm, muốn xoá bỏ sự ngăn cách giữa nghệ thuật và cuộc sống, tuy vậy có người nhận xét rằng nghệ thuật này đã sử dụng hàng hoá thay cho ngôn ngữ, sử dụng đồ vật thay cho văn học, sử dụng lợi nhuận thay cho cái đẹp, sử dụng dục vọng thay cho tinh thần.

• Nghệ thuật Đại chúng ở Anh quốc

Năm 1952, ở London có một nhóm thanh niên các nhà nghệ sĩ, các nhà phê bình và các kiến trúc sư thường tụ họp lại với nhau, diễn thuyết và thảo luận bàn về các vấn đề nghệ thuật hiện tại. Họ tự coi mình là đoàn thể độc lập, các nhân vật chủ yếu gồm:

- Lawrence Alloway
- Richard Hamilton
- Eduardo Paolozzi
- Reyner Banham v.v...

Nghệ thuật Đại chúng Anh Quốc hình thành bởi nhóm nghệ sỹ và nhà phê bình trẻ tuổi này (Nhóm Độc Lập) tại Viện Nghệ thuật Đương đại London. Họ tụ tập lại một phần là do tâm lý nặng nề, chán chường trước bức tranh ảm đạm của một nước Anh những năm hậu chiến, khi chế độ phân phối nhu yếu phẩm vẫn còn được duy trì, sự tiếp tục tụt dốc của nền kinh tế thời bình đi đôi với quá trình bần cùng hóa. Dòng nghệ thuật này ca tụng những niềm hoan lạc của văn hóa phương Tây, đặc biệt là chủ nghĩa vật chất du nhập từ Hoa Kỳ, do đó đối với tính chính thống của hệ tư tưởng hãy còn ăn sâu bám rễ trong ý thức xã hội nước Anh thì đây quả là một điều khó chấp nhận, xét trên quan điểm những giá trị cơ bản và về một phương diện nào đó thì cũng tương đương với chủ nghĩa lãng mạn có tính chất đồng quê và mang nét truyền thống từng trỗi dậy trước đó, trong những năm 1940.

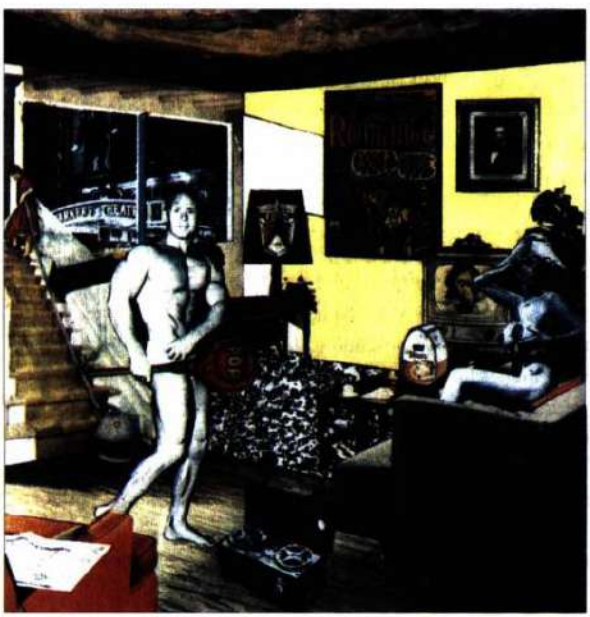
Vào năm 1955, nhóm này bàn luận đến rất nhiều chủ đề, từ các hình ảnh bạo lực trong điện ảnh đến các loại hình ôtô ở Mỹ.

Từ năm 1959 đến 1961, một số nghệ sĩ ở London đã tổ chức triển lãm tác phẩm. Các tác phẩm này dùng một số lượng lớn vật môi giới. Đem hội hoạ và các vật thể thực tế làm thành một bố cục, có cả các đồ vật thường dùng hàng ngày, tạo thành các tác phẩm giàu ấn tượng. Lúc đó, thuật ngữ Pop - Art trở nên nổi tiếng. Nhưng trào lưu này chỉ trở thành một trào lưu chính thống chính thức khi Pop - Art lan tràn sang Mỹ.

Làn sóng đầu tiên và sớm đơm hoa kết trái của Nghệ thuật Đại chúng Anh Quốc về một mặt nào đó mang tính đậm nét lãng mạn, đề cao hàng hóa tiêu dùng với sự hăng hái, nhiệt tình của những người đang tìm kiếm cho bản thân mình miền đất hứa (Chắc chắn đó là Hoa Kỳ mà không phải là một nơi nào khác). Những sáng tác của những nghệ sỹ trẻ tiếp bước đàn anh mang tính trừu tượng nhiều hơn.

+ Richard Hamilton (sinh năm 1922)

Richard Hamilton học về Mỹ thuật trước Đại chiến II tại viện Hàn lâm Hoàng gia London. Ông tiếp tục ở tại đó cho tới sau chiến tranh rồi chuyển sang trường Mỹ nghệ Slade School of Art. Nhưng mãi tới sau những năm 1960, ông mới được thừa nhận là một nghệ sĩ qua hoạt động văn hóa dân gian vào thời gian đó và được coi như người khởi xướng phong trào Pop - Art [39].



Richard Hamilton, Thực chất cái gì làm cho các căn hộ hôm nay đa dạng và hấp dẫn đến thế?, *Ghép bằng các mẩu ảnh lấy từ các tạp chí, 1956*

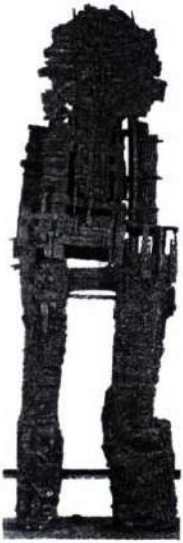
Tác giả cuốn "Nghệ thuật Môđéc và Hậu môđéc" đã nói về tác phẩm quan trọng nhất của Hamilton như sau: "Bức tranh của ông có cái tên dài dòng *Thực chất cái gì làm cho các căn hộ hôm nay đa dạng và hấp dẫn đến thế?* (1956) đã khai sinh cho dòng nghệ thuật Pop - Art. Đó là bức hình cắt dán cỡ 25 × 26 cm, ghép bằng các mẩu

ảnh lấy từ các tạp chí, cốt phô ra những lực hút của đời sống vật chất hiện đại: một căn hộ có đi văng, tivi, máy nghi âm, máy hút chân không, trên tường dán áp phích quảng cáo, trên bàn có hộp giăm bông to tướng. Ngồi trên đi văng là một cô gái loã lồ đang tự nắn ngực, và đứng hiên ngang giữa phòng là một thanh niên cơ bắp cuồn cuộn, cầm một cái vợt, trên mặt vợt viết một chữ *POP*". ([43]). Tất cả các vật phẩm làm nên bức tranh đó, sau này đều biến thành các chất liệu truyền thống của nghệ thuật Pop - Art. Tính châm biếm và sự nhại lại là những yếu tố cấu thành nên một trào lưu nghệ thuật ngay từ điểm xuất phát nhưng Hamilton đã tạo dựng được những gì là tưởng tượng dù rằng ông đã lật tẩy hay bóc trần những điều đó. Sự hóm hỉnh là điều đáng được ca ngợi. Bức tranh này sau đó được phóng to lên cỡ đúng như sự vật trong thực tế vốn có và đặt ngay tại lối vào triển lãm "Đây là Ngày mai" được tổ chức tại London năm 1956. Cuộc triển lãm dành sự quan tâm đặc biệt đến những vấn đề có tầm bao quát của nghệ thuật, bằng cách nào nghệ thuật có thể và nên tác động đến môi trường đô thị hiểu theo nghĩa rộng, đã quy tụ những nghệ sỹ, kiến trúc sư, người làm công tác phê bình nghệ thuật thuộc nhiều chính kiến khác nhau. Hamilton đã viết những dòng sau về buổi triển lãm: "Ngày mai chỉ có thể mở rộng phạm vi của bản thân nghệ thuật ngày hôm nay mà thôi, ở sự trải nghiệm về mặt hình tượng. Điều cần có không phải là đưa ra một định nghĩa cho khái niệm về hình tượng mà là khơi thông những tiềm năng về mặt nhận thức để có thể chấp nhận và hơn nữa là tận dụng sự phát triển không ngừng của những chất liệu về mặt hình tượng". Những tố chất mà ông nhận định là tiêu biểu và cần nhất bao gồm tính nhất thời, phổ cập, giá thành không cao, có thể sản xuất hàng loạt, trẻ trung, hóm hỉnh, gợi cảm, phô trương, quyến rũ và kinh doanh đem lại nhiều lợi nhuận.

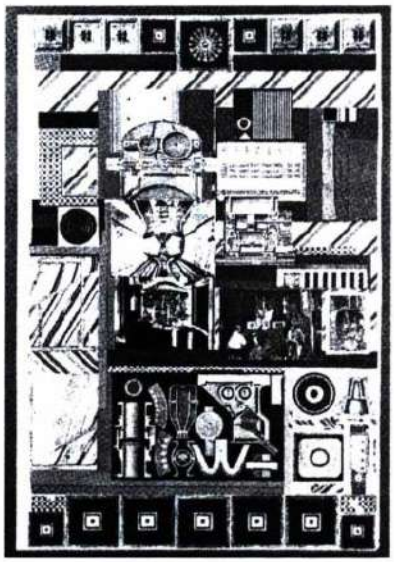
Bức tranh trên sau này được xem là bức vẽ Pop - Art đầu tiên. Hamilton vẽ kèm theo những tiêu đề, dùng các vật thực, nên tác phẩm của ông nhiều khi mang ẩn dụ kép.

+ Eduardo Paolozzi (sinh năm 1924)

Paolozzi là nghệ sỹ mà tác phẩm cũng mang tính độc đáo, thậm chí có phần sáng tạo và chịu khó tìm tòi. Ông được biết đến nhiều nhất với tư cách là một nhà điêu khắc, ông cũng còn là người phụ trách việc in ấn. Đầu những năm 1950 ông đã mạnh dạn thử nghiệm một số loại hình của thể loại điêu khắc lắp ráp. Từ những đồ đồng nát cơ khí ông đã chắp nối lại với nhau thành những tác phẩm điêu khắc khó hiểu song mang đầy chất tư duy đáng để nghiền ngẫm, gợi mở hình ảnh những chiếc máy bán hàng tự động hay những chiếc máy vi tính thuở sơ khai. Đôi khi Paolozzi không được xếp vào dòng Nghệ thuật Đại chúng, bởi ông luôn chuyển đổi những sự vật mà ông tìm tòi được, sau khi tăng cường vẻ đa dạng cho chúng, thành ngôn ngữ của chất liệu đồng thau. Paolozzi luôn giữ vững quyền cá nhân tự do sử dụng những gì mà mình nắm bắt được vì mục đích nghệ thuật.



Eduardo Paolozzi,
Thần chiến tranh Nhật bản, *1958*



Eduardo Paolozzi,
Sự phỏng đoán nhận dạng, *1963*

Sau đó, kiến trúc sư Peter Smithson cũng cổ suý cho loại tác phẩm tương tự, gọi đó là "sự song hành giữa nghệ thuật và cuộc sống". Nhóm nghệ sĩ này sử dụng rất nhiều các loại vật thể môi giới trong nghệ thuật, đặt cơ sở cho một sự sùng bái mới.

+ Ronald Kitaj (sinh năm 1932)

Năm 1957, Ronald Kitaj chuyển từ Hoa Kỳ sang Anh Quốc sinh sống. Từ năm 1959 đến 1961, ông học ở học viện Nghệ thuật Hoàng gia, tìm tòi rất nhiều lí luận và kết hợp với văn học. Kitaj nhanh chóng trở thành một nhân vật rất có ảnh hưởng của Nghệ thuật Đại chúng tại xứ sở Sương mù. Tại thời điểm đó, Nghệ thuật Đại chúng đã trở thành một trào lưu mang tầm quốc tế. Ở Kitaj người ta bắt gặp một sự kết hợp của một tài năng hội họa hiếm có với tính triết trung thông thái và một sự cảm nhận hết sức tinh tế về màu sắc, kết cấu và bố cục. Theo lời của một họa sỹ trẻ tên là Allen Jones thì tầm ảnh hưởng được thừa nhận rộng rãi của Kitaj không chỉ ở một bức tranh cụ thể nào mà là cả một sự nghiệp luôn tận tụy và tâm huyết với nghệ thuật, và tính bền bỉ theo đuổi những đề tài rất khó thể hiện. Tính hình tượng trong tranh của Kitaj gây được ấn tượng mạnh và thường khá phức tạp, thể hiện ở những đoạn trích lấy từ những vở kịch, truyện hình sự án mạng nổi tiếng, những câu chuyện thần thoại kinh điển, những tạp chí mang tính học

thuật cao, tất cả những mảng đó hòa quyện với nhau, được hoán vị rồi lại được xáo trộn một lần nữa trong lớp sơn màu.

+ David Hockney (sinh năm 1937)

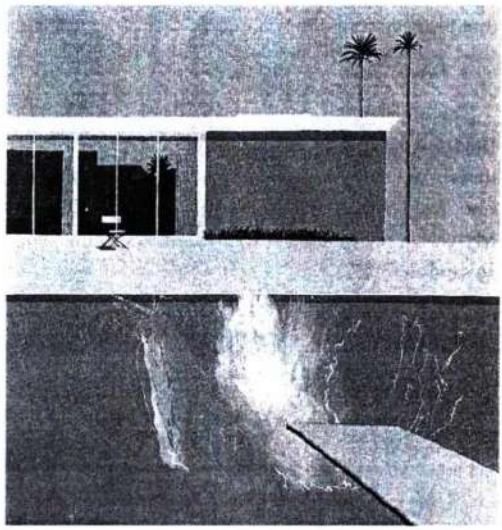
David Hockney sinh tại Bradford tháng 7- 1937 học vẽ ở Cao đẳng Nghệ thuật Bradford từ 1953 - 1957, thời gian này thường vẽ tranh sơn dầu khổ nhỏ, đề tài thông thường là chân dung, phong cảnh, đô thị. Khi tới London năm 1959 ông theo học trường Cao đẳng Nghệ thuật Hoàng gia cho tới 1962. Năm 1961, lần thứ nhất ông sang thăm Mỹ và lập tức bị sửng sốt về không khí tự do, sáng tạo về lối sống ở đây rồi quyết định sẽ sang thăm dễu dặn.

Xuyên suốt sự nghiệp vẽ, Hockney sưu tầm đề tài của chính cuộc đời mình, bút pháp do chọn lựa từ nhiều nguồn nghệ thuật truyền thống. Hồi đầu những năm 1960 tác phẩm của Hockney, mặc dầu phần lớn có nội dung bóng bẩy, vẫn không mang sắc thái ảo tưởng của thực tại. Phẩm chất ấn tượng trong tranh của ông vẫn thường lôi kéo sự chú ý của người thưởng ngoạn qua cách dùng kỹ thuật và bút pháp đa dạng. Nghệ thuật của Hockney là một kết hợp của sự khôn ngoan, kỷ luật, sáng tạo, độc đáo, kỳ quặc và hiện thực [39].

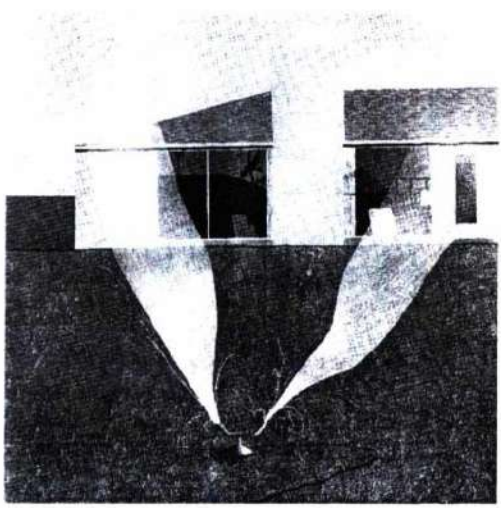
David Hockney, Christopher Isherwood và Don Bachardy, *1968*

David Hockney trở thành một nhân vật kiệt xuất trong làng hội họa thế giới. Các tác phẩm đầu tiên của Hockney quả thật đã lợi dụng những hình ảnh thuộc loại tạp chí bình dân mà xu hướng dân gian lấy một phần lớn cảm hứng. Sự tao nhã, chắc chắn và dí dỏm thể hiện qua tài năng thiên bẩm của Hockney một lần nữa có thể được bắt gặp qua ngôn ngữ đồ họa rất ăn ý với nội dung và ý đồ của tác giả, giống như tính hay bắt

chước của nghệ thuật thiếu nhi. Những sáng tác mà ông tâm đắc nhất có lẽ là những bản vẽ và bản in. Nhưng khi Hockney tới Californie, sự chạm trán của ông với biển, với nắng, với tuổi trẻ, đã khiến ông hướng về một thứ nghệ thuật càng lúc càng có vẻ hiện thực tươi mát rõ rệt. Ông đã trang bị cho mình một bút pháp bên ngoài trông có vẻ nhẹ nhàng, ôn tồn và có phần uể oải như những bức bích họa du lịch, ghi dấu mối duyên nợ với một xã hội có tính tiêu dùng, đặc biệt là ở khu vực có thể hái ra tiền như California. Loạt tranh mang tính trang trí hiển nhiên - Splash - mô tả những bể bơi có thể làm một số nhà phê bình nghệ thuật thất vọng, nhưng người nghệ sỹ lớn tuổi vẫn có đủ tài năng và nội lực để dành thời gian cho những đề tài quen thuộc. (Wendy Beckett- Lê Thanh Lộc dịch - Lịch sử Hội hoạ - Nhà xuất bản Văn hoá - Thông tin 1996 [87]). *"Phóng mạnh"* vẽ ở California đầu mùa hè 1967, ghi nhận một ngày điển hình ấm áp, nắng, không mây, từ trong bóng râm dưới mái hiên của một building và trên một ghế xích đu, hình như đang buổi trưa mặt trời đứng bóng, sức nóng hừng hực. Quang cảnh hiu quạnh, một nhân vật vắng bóng mới



David Hockney, Phóng mạnh, *Sơn acrylic trên vải, 242,5 × 232,9cm, 1967*



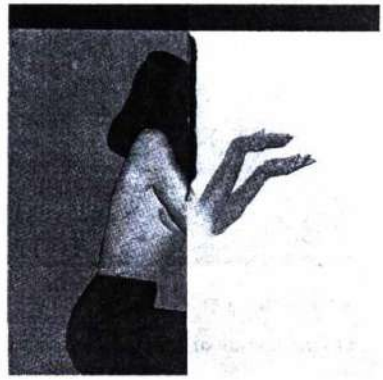
David Hockney, Dụng cụ phun nước, *1967*

nhào xuống bể bơi. Chiều sâu giấu kín của bức tranh còn hơn vẻ trang hoàng bên ngoài. Toàn cảnh là những nét thẳng ngang, dọc, trừu tượng và lạnh lẽo, nhờ có mấy nét chéo mà khu nhảy cầu mới sinh động hẳn. Đường chéo ở trên là chân ghế khẳng khiu trên bờ cầu nhảy, điểm người nhảy xuống khiến nước bắn tung toé thành chùm. Thủy tinh và nước, trong suốt hay phản chiếu, thường trở nên nổi bật dưới bút pháp điểm đam và có phần giản dị, sơ sài mà trong đó Hockney là người diễn giải và dẫn dắt chính. Những yếu tố đó đã trợ giúp ông trong việc tinh giản một thế giới đa chiều và phức tạp về ở mức độ phẳng nhẵn, sắc nét với một màu sắc trông nhẹ nhàng, thanh thoát.

Những trang thiết bị điện tử hiện đại có thể giúp ích rất nhiều cho người họa sỹ trong cách thể hiện nhưng ông vẫn trung thành với những gì là thủ công và truyền thống. Trong những bức chân dung của mình, nhất là những bức vẽ hai mặt, ông đã cho người xem thấy một sự căng thẳng về mặt tâm lý.

+ Allen Jones (sinh năm 1937)

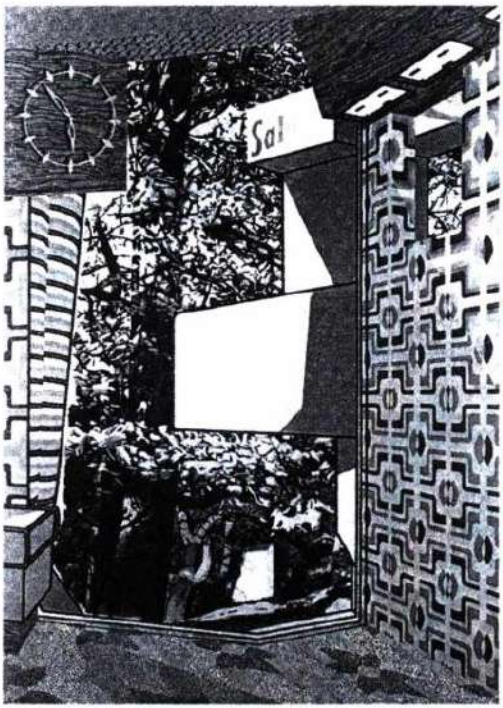
Allen Jones luôn luôn nhấn mạnh rằng hình dạng của vật thể tự bản thân đã nói lên nhiều điều về sự vật, chứ không theo chiều ngược lại. Ông được biết đến với sự sử dụng một cách không chút ngần ngại những chủ đề lập dị hay gợi dục lấy cảm hứng từ những tạp chí tươi mát, từ sự tôn sùng thái quá trang phục bằng cao su và da thuộc, trên những lớp màu vẽ nhẵn nhụi và sặc sỡ. Đôi lúc ông dường như đã sẵn sàng để tìm hiểu xem liệu những hình ảnh có tính chất gợi dục vọng có thể được trừu tượng hóa đến mức độ nào mà vẫn giữ được tính chất ban đầu của chúng. Mục đích chính của ông chỉ là gây kích thích và gây tai tiếng.



Allen Jones,
Quần áo bằng chất liệu latex màu đỏ,
1973

+ Patrick Caulfield (sinh năm 1936)

Patrick Caulfield, người không khai thác tính chất dung tục, là một ví dụ điển hình nhất ở nước Anh mô phỏng theo kiểu của Roy Lichtenstein về sự rập khuôn những tạp chí rẻ tiền. Ông không đưa ra lời bình luận nào, mà thay vào đó là đưa ra những dạng biểu đồ ngoại cỡ mô tả những sự việc sáo rỗng, hoặc những gì là hay, là kỳ lạ nhưng lại được miêu tả là tầm thường và tẻ nhạt.



Patrick Caulfield,
Đô thị và thôn quê, *1979*

• Nghệ thuật Đại chúng ở Hoa Kỳ

Ở Hoa Kỳ có sự khởi đầu độc lập với hai trung tâm là New York và California. Ở những nơi này Nghệ thuật Đại chúng Hoa Kỳ đạt đến mức cực thịnh. Nước Mỹ tiếp thu nền Nghệ thuật Đại chúng và làm cho Pop Art được xã hội tôn sùng và văn hóa Mỹ là một nền văn hóa tiêu thụ, nó ngốn ngấu tất cả những cái bị xem là tầm thường.

Quá trình lan tỏa nghệ thuật Pop - Art từ Anh sang Mỹ có một thời điểm lịch sử, đó là lúc Lawrence Alloway sang Mỹ và phát hiện ra tài năng của Robert Rauschenberg và Jasper Johns vào năm 1961.

Sau khi Pop - Art xuất hiện ở New York, sự phát triển của nó nhanh thật bất ngờ: Sự phát triển này chủ yếu từ năm 1961 đến cuối 1962, đúng vào lúc nền kinh tế khủng hoảng, ảnh hưởng trực tiếp đến thị trường tranh, giá tranh của New York trượt dốc, chỉ trừ có tranh của Pollock, Rothko, De Kooning, còn với các hoạ sĩ khác tranh được mua với giá không đáng kể. Ngoài ra các khách hàng cũng cần một sự đổi mới, trường phái New York mất đi sự ủng hộ của chúng.

Vì tính chất của Pop - Art gần gũi với xã hội công nghiệp, nên được quảng đại quần chúng Mỹ ủng hộ. Một số hoạ sĩ và nhà buôn tranh New York nhạy cảm, căn cứ trên nhu cầu của khách hàng, đều muốn giới thiệu và thu mua các tác phẩm Pop - Art.

Nghệ thuật Đại chúng khai thác trên nền tảng mà trước đó Trào lưu nghệ thuật Dada và chủ nghĩa Siêu thực đã tạo dựng và mở mang. Nghệ thuật Đại chúng, đôi lúc được gọi là Dada kiểu mới (Neo - Dada), tuy nhiên lại không đạt được tính châm biếm, trào phúng đến mức nổi loạn như nghệ thuật Dada nguyên thủy. Nghệ thuật Đại chúng dầu sao cũng có tính quả quyết hơn là thiếu tinh thần xây dựng, và các nghệ sỹ tán dương "ở đằng xa" những mục tiêu đó, những gì mà trước đó không đáng được ca tụng, và cả những gì trước đó đã được đề cập, nay được nhắc lại.

Các tác giả Pop - Art điển hình của Mỹ gồm:

a. Jasper Johns (vẽ những lá cờ Mỹ)

b. Tom Wesselmann (vẽ các cô dâu Mỹ).

c. Andy Warhol (nổi tiếng trong việc dùng các vật liệu, trang trí tác phẩm của mình bằng các chai Coca Cola, đồ hộp, lặp đi lặp lại chúng mà thành tác phẩm).

d. James Rosenquist (phóng to quảng cáo và báo ảnh).

e. Roy Lichtenstein (đem các bức tranh châm biếm phóng to, biến thành tác phẩm của mình).

f. Claes Oldenberg (vẽ cô gái văn phòng dịu dàng, điện thoại và phòng ngủ).

g. Jime Dine (những cái cravatte to tướng, những đồ vật trong phòng tắm và cả cái tủ quần áo).

h. Robert Rauschenberg (vẽ hội họa kết hợp).

Tranh của họ không hoàn toàn vẽ bằng phương pháp thủ công, hoàn toàn dùng phương pháp in khắc, sử dụng máy móc để thể hiện.

+ Andy Warhol (1928 - 1987)

Andy Warhol sinh tại Pitts Burgh, cha mẹ là người di dân Czech (Tiệp cũ). Ông học về tranh thiết kế ở Viện kỹ thuật Carnegie, Pitts Burgh từ 1945 tới 1949, sau đó rời về New York, ở đó ông sống và làm việc cho tới ngày mất. Hành nghề vẽ quảng cáo trong mười năm đầu ở New York. Ông nhận xét: phương thức làm nghệ thuật trong thương mại như một cái máy, nhưng thái độ lại phải có tình cảm. Warhol thấy điều đó sau khi đã là một nghệ sĩ thương mại, vừa phải làm một cách sáng tạo, độc đáo lại phải vừa làm hài lòng kẻ chi tiền cho mình. Đi cùng với công tác thương mại, Warhol cố gắng trưng bày tranh của mình ở những Galleries New York và xuất bản sáu cuốn sách in tranh có luận đề. Dù rằng số sách chỉ in hạn chế, ý tưởng chỉ lấy ra từ nghệ thuật thương mại nhưng kỹ thuật làm của ông phổ biến, dễ thực hiện.

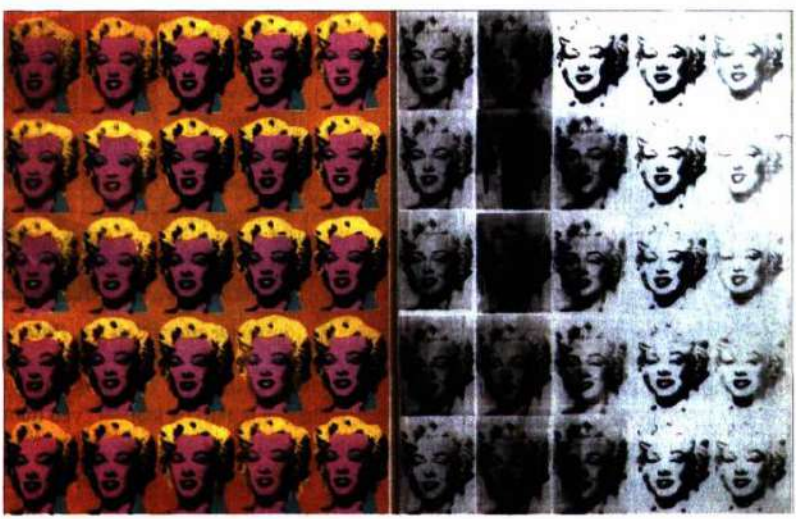
Năm 1960 - 1961 ông lấy đề tài trong thể loại truyền thông đại chúng - báo chí, hoạ báo, và quảng cáo - những tranh nhạt nhẽo không chút gây cảm hứng. Ông cho rằng với yêu cầu một nền nghệ thuật máy móc, trông chẳng giống sản phẩm của con người chút nào, như vậy thì nên khuyến khích hết thảy mọi người đều nên là cái máy. Năm 1962 ông bắt đầu in lụa để truyền hình ảnh từ ngoài vào vải. Ông nói về phương thức này một cách hài lòng: "Dùng phương pháp in lụa, mọi người đều vẽ cho tôi, tới nỗi rằng không ai biết là tranh của tôi hay của người khác" [39].

Trong một số sáng tác Ông đã tự đặt câu hỏi một cách cụ thể về những giá trị truyền thống của đối tượng nghệ thuật thủ công, thậm chí còn mạnh bạo hơn, là lật lại khái niệm về tính độc đáo. Theo Lê Thanh Đức bình luận về cách làm việc của Warhol thì: "Ông sử dụng những phương pháp cơ học, đặc biệt là in lưới, để thuận tiện hơn cho quá trình lặp lại và tuyển dụng cả những phụ tá giống như thuê nhân công ở những phân xưởng sản xuất. Ông vẽ mấy bông hoa tầm thường lên panô vuông 61 × 61 cm rồi nhân lên thành 25 tấm như nhau, chỉ xoay hướng bông hoa và thay đổi chút màu sắc. Tranh tiêu biểu khác của ông vẽ hàng trăm chai Coca - Cola to bằng thật, xếp hàng ngay ngắn kín mặt tranh 3 hay 4 mét vuông. Warhol cũng vẽ những người hùng, thanh niên cơ bắp, chiếc mũ ôtô.. Ông tâm sự: "Tôi muốn là một cái máy" ([43])". Ông đã đưa vào tác phẩm những bức ảnh, chuyển lên vải vẽ những chân dung được tái tạo nhiều lần những nhân vật nổi tiếng: Marylin Monroe, Elvis Presley, Elizabezh Taylor, Jackie Kennedy, và cả bản thân Warhol nữa, những tranh đó ông đã trát lên một lớp màu có phần nào cố tình, trong một phong cách thô thiển cố tình. Ông hết sức tránh để lại những vết tích chứng tỏ có sự tham gia với tư cách cá nhân của người nghệ sỹ trong những công đoạn đó. Chủ đề của ông rất đa dạng, từ những gì là tầm thường như những chai nước giải khát Coca - Cola được đóng thành đai thành kiện, một khối lớn những hộp Brillo - cho đến những gì là lý tưởng, tượng trưng cho vẻ đẹp của công chúng (như Đệ nhất Phu nhân Jackie Kennedy), biểu tượng của sự hấp dẫn giới tính (như Marilyn Monroe hay Liz Taylor), được xử lý một lần nữa để trở về sự tầm thường vô vị, đến cả những điều gây khiếp sợ như sự đặt liên tiếp cạnh nhau thành chuỗi dài vô tận những chiếc ghế điện. "Tôi sùng bái nước Mỹ" - Warhol khẳng định như vậy trong khi giải thích tác phẩm *Brillo* (1964) của mình. "Hình ảnh mà tôi thể hiện là một sự trình bày những gì là không thuận mắt, không xuôi tai, vô cảm và những gì thiên về vật chất mà nước Mỹ lấy đó làm nền tảng cho ngày hôm nay". Có lẽ vì thế mà cá tính của nghệ sỹ luôn được các phương tiện truyền thông đại chúng để ý.

Andy Warhol, Brillo, *1964*

Andy Warhol, Marilyn,
Sơn acrylic cộng in lụa trên vải,
101,5 × 101,5cm, 1964

Andy Warhol, Liz số 2, *1962*



Andy Warhol, Marilyn Diptych, *Sơn acrylic cộng in lụa trên vải, 208 × 145cm,1962*

Marilyn Diptych - một tác phẩm quan trọng của Andy Warhol, ông dùng những kỹ xảo in sơn phức tạp để tạo thành một nhịp điệu không đồng đều nhưng mới mẻ và gây ấn tượng.

Những cái yêu thích thực sự của Andy Warhol chính là sự nổi tiếng của bản thân ông. Hơn bất cứ ai trước, ông Warhol đã biết cách đưa con người ra trước tác phẩm. Điều đó giải thích rằng ông đã đụng chạm đến mọi thứ, hội hoạ, nhưng còn cả thời trang, điện ảnh, nhạc Rock, văn học, báo chí, và kinh doanh nữa. Warhol cũng tự xuất khẩu không kém gì Coca - Cola. Và bởi rằng đối với nghệ thuật "Pop", mọi thứ xem ra đều là nghệ thuật. Người ta cần

phải thấy ở đấy không có một sự khiêu khích nào, mà chỉ là sự thừa nhận những giá trị khuấy động cả một xã hội, cái xã hội New York trong những năm 60 và rồi thì các xã hội khác khắp trái đất - một cách gián tiếp, đối với những hạnh phúc của sự tiêu dùng.

Đến năm 1968, khi bị một người hầu cận bắn và gây thương tích nghiêm trọng, ông vẫn tiếp tục đi sâu khai thác những khía cạnh mới và đã cho thấy ông cũng chỉ là người bằng xương bằng thịt, hay nói khác đi là có những tình cảm và cảm xúc rất đỗi con người. Warhol không đưa ra lời bình luận công khai nào. Ông thường biểu lộ sự buồn tẻ bằng cách làm phiền người xem, nhưng ở một cung bậc đáng tầm nghệ sỹ lớn với xúc cảm mãnh liệt đến mức thôi miên.

+ Roy Lichtenstein (1923 - 1997)

Sinh tại New York năm 1923, Roy Lichtenstein học vẽ đầu tiên ở Liên đoàn Sinh viên Mỹ thuật trong kỳ nghỉ hè. Năm 1940, ông đăng ký học trường mỹ thuật ở Đại học bang Ohio. Trong những năm 50 ông hành nghề sĩ, thương mại và thợ vẽ. 1957 - 1963 ông dạy, đầu tiên ở Trường cao đẳng Giáo dục Oswego, rồi sau đó Đại học Rutgers. Roy Lichtenstern từ chức ở Rutgers năm 1964 để dành hết thì giờ cho vẽ. Chẳng bao lâu danh tiếng của ông nổi bật ở giới nghệ thuật Pop Art - New York, quanh Gallery Leo Castelli. 1961 là năm ông mượn ảnh thương mại và cả kỹ thuật sao chép máy, rập khuôn chữ. Trong khoảng thời gian 1961 - 1965, ông lấy đề tài từ hình ảnh quảng cáo, và những vật dụng tầm thường, trong đó tranh hoạ báo là thứ phức tạp nhất, chia làm ba loại: "1. yêu đương lãng mạn, 2. khoa học giả tưởng, 3.chiến tranh và bạo lực" [39].

Roy Lichtenstein, Kiệt tác, *1962*

Roy Lichtenstein là một trong số những họa sỹ kiên định và thuần khiết nhất của dòng Nghệ thuật Đại chúng - người họa sỹ của những kiểu dáng chuẩn mực và những điều lý tưởng có tính chiết trung. Ông được biết đến trước hết về những trích đoạn đã qua xử lý từ những vở hài kịch, thổi phồng lên và phóng đại hết cỡ. Qua đó, ta thấy cả những vết chấm được sao lại một cách trung thực giống như trong một bản in lại kém chất lượng, nhưng hình ảnh tổng thể và phức hợp lại được đơn giản hóa thành một sự vật thống nhất, với một bố cục được kiểm soát chặt chẽ. Sau này, ông đã trừu tượng hóa và tinh giản hóa để thực hiện những bức tranh khổ lớn tương tự như thế từ những bản sao của mỹ thuật - những vết tích về bút pháp của những họa sỹ theo trường phái Biểu hiện Trừu tượng, thậm chí cả phép phân tích theo dạng biểu đồ của một người bình phẩm một

bức họa của Cezanne. Một trong số những ý định của tác giả là làm cho công chúng tự ngẫm và đánh giá về trình độ thưởng thức và cảm nhận nghệ thuật của bản thân.

Roy Lichtenstein đã mô tả chi tiết cách thức bắt đầu sáng tác *Kiệt tác* (1962) - một trong số những bức tranh "thể loại hoạt hình" của mình. Sau khi chọn xong một cơ cấu có đủ các thành phần từ một cốt truyện hài hước, ông phác họa một bức tranh bằng bút chì, có chỉnh sửa đôi chỗ, sau đó phóng bức tranh lên khổ vải, đi những nét chính, lấy bút lông chấm lên đó qua một tấm màn đục lỗ. Kết quả là bức vẽ có nhiều tầng lớp ý nghĩa, nhưng cũng có ý kiến cho đó chỉ mang một nội dung đơn thuần [43].

Whaam, thuộc loại nghệ thuật miêu tả chiến tranh, vẽ cảnh quay cận cảnh như của ciné, không chiến giữa hai máy bay kích thích thêm bởi cảnh bùng nổ, đường đạn đạo, và tiếng động ầm ĩ của chiến trường. Lichtenstein không chỉ đơn giản là phóng đại một cảnh từ hoạ báo. Roy Lichtenstein dùng những đề tài, nhân vật hoàn cảnh nổi nhất của hoạ báo. Ông cũng áp dụng phụ đề và kỹ thuật in. Tuy vậy, thường thì ông ít chú ý đến lời đối thoại để dẫn truyện, từ đơn giản đi với ảnh. Trong *Whaam* lời phụ đề cũng diễn tả tiếng nổ là đề tài của tranh. Giống như tranh vẽ chiến tranh khác của Roy Lichtenstein phải dùng vải khổ lớn hơn dùng một loại acrylic gọi là Magna. Nhìn tranh là nhận ngay ra của Roy Lichtenstein, ngay khi được in trích dẫn trong một cuốn sách, còn trong một gallery, thấy khổ lớn là biết. Roy Lichtenstein vẽ và tô màu như kiểu in sách hoạt hình. Trong hoạt hình, cỡ và độ dày của chấm làm nên hình. Còn của Lichtenstein, chấm thấy rõ ngay.

Roy Lichtenstein từng nói: "... Những dấu chấm mà tôi sử dụng mang lại cho các hình ảnh một chất nhân tạo nào đó. Và tôi nghĩ rằng các dấu chấm cũng có thể biểu hiện sự truyền bá một thông tin...". Trước khi đến với Pop - Art, Roy Lichtenstein từng chịu ảnh hưởng của phái Lập thể và phái Trừu tượng.

Một tác phẩm khác không kém phần nổi tiếng của Roy Lichtenstein là bức *M-Maybe*, ông đã phóng to một cách đơn giản một hình ảnh lấy từ phim hoạt hình.

Đó còn là một sự thương mại hóa mà từ nay không thể thiếu trong những thành phố lớn. Mặt khác, bức tranh thể hiện một kỹ năng điêu luyện trong loại tranh mạng chấm chấm và những bình diện có đường viền. Người hoạ sĩ đã biết chuyển kĩ thuật sản xuất hàng loạt vào sáng tác hội họa, hội hoạ lúc đó vẫn thể hiện cá tính của người hoạ sĩ mà lại vẫn dễ hiểu.

*+ **Jasper Johns (sinh năm 1930)***

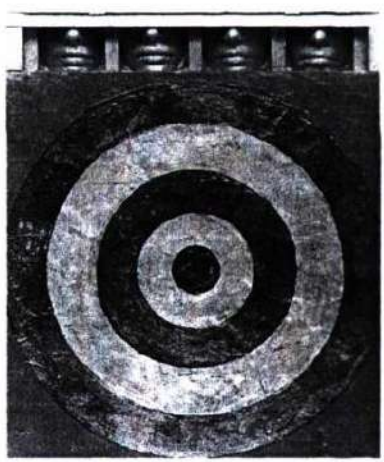
Sinh ngày 15-5-1930, tại Augusta, bang Georgia, Johns lớn lên ở Allendale, bang South Carolina, do nhiều người trong thân tộc nuôi dưỡng. Lần đào tạo duy nhất và hạn chế về nghệ thuật là khi còn ngồi ghế nhà trường Đại học South Carolina. Ông định cư ở New York năm 1952 khi ông vẽ một cách nghiêm túc, bắt đầu từ 1958 mới sống hẳn cho nghệ thuật. Tác phẩm của ông thuộc về hội hoạ hay sự chắp vá, đó chỉ là một đồ vật trước

Jasper Johns

mất mọi người, giống như một cái "radiator" - cái quạt tản nhiệt vậy, nó để lơ lửng chẳng ra một tác phẩm nghệ thuật mà cũng không phải một món đồ thường, tuỳ mất người thưởng ngoạn thôi [39].

Quốc Kỳ Mỹ là loạt tranh nổi tiếng nhất của Johns. Tác phẩm được coi như một phản phản ứng của Johns trước thái độ hừng hờ của số đông nghệ sĩ Mỹ suốt thời chiến tranh lạnh. Johns bắt đầu thực hiện *Lá cờ* trong một năm cao điểm của tinh thần yêu nước và nó đánh dấu, tôn vinh tinh thần đó, hay cũng có thể là ái quốc cực đoan hay một cử chỉ mỉa mai [39]. Lá cờ được sao chép một cách trung thực đến từng chi tiết và tỷ lệ cũng được tuân thủ thể hiện trên khổ vải. Nếu được vẽ trên cả hai mặt thì rất có thể tác phẩm này được treo lên như một lá quốc kỳ thật sự. Tuy nhiên, bức tranh này có thể được cảm thụ một cách tích cực và nhạy cảm, có tính trung dung của một họa sỹ, mang sắc thái của tranh sáp màu, nên có thể khẳng định đây là một tác phẩm nghệ thuật. Jasper Johns nói: "Dùng quốc kỳ của Mỹ làm chất liệu, bản thân tôi không phải tìm tòi ý tưởng, mà chỉ tạo ra những vật thể tương tự như là mục đích sáng tác, những điều mà người ta đã biết trước. Sự lựa chọn này đã tạo cho tôi một chỗ đứng để tạo ra tác phẩm nghệ thuật ở những tầm cao hơn hẳn". Tính đa nghĩa và nghịch lý là tiêu điểm trong tầm nhìn nghệ thuật của Johns. Mọi sự không nhất thiết phải mang dáng vẻ thường có. Những đặc tính trừu tượng như cấu trúc, màu sắc, cách vẽ, ... được nhấn mạnh trong một bức tranh có tính mô phỏng. Lá cờ không hẳn là một lá cờ hay một hình thức nào tương tự như thế mà là một thực thể vừa lạ lại vừa quen.

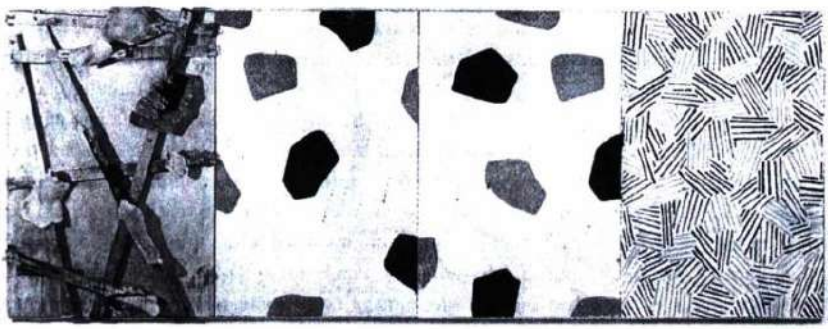
Mục tiêu với bốn khuôn mặt vẽ năm 1955, là năm "được mùa" nghệ thuật, vì là một thể loại mới, nét cọ còn đơn sơ, về sau Johns khai triển thêm. Chủ đề của mục tiêu là một điển hình ưa thích của ngành in cliché. Dùng sáp nóng ở đây cũng là nhấn mạnh đến cái bằng phẳng, tầm thường của những chủ đề quen thuộc, trong khi nhìn kỹ lại, ta thấy cái chiều sâu bị che khuất. Những lớp nhìn thấy bằng mắt thường giúp ta nhân cách hoá phiên bản cụ thể của nó. Kỹ thuật quết sáp nóng gồm pha sắc tố với sáp ong nóng chảy với chút



Jasper Johns,
Mục tiêu với bốn khuôn mặt,
Thạch cao, 1955

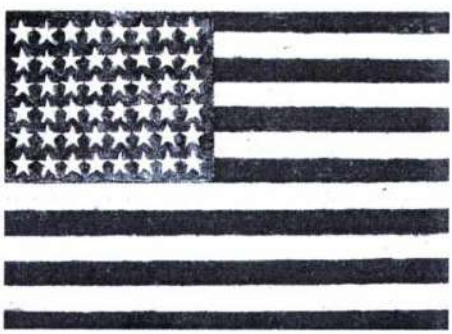
nhựa thông, đến đây thì thêm vài mẩu giấy báo, sợi vải, rồi quét sáp vào, phơi dưới nhiệt bức xạ để đúc tất cả các phần tử với nhau. Cái lợi trước mắt của kỹ thuật này là nhanh. Dung dịch lớp đầu khô rất nhanh, có thể sơn tiếp vào lớp sau. Nó lại có độ trong suốt khiến người xem nhìn thấu nhiều lớp và lượt giấy dán bên trong. Đây còn là một chất dẻo dùng dao bay palette rất tiện lợi, một loại sơn impasto đậm đặc mà Johns rất thích sử dụng [39].

Bốn mảng của tác phẩm *Không đề* (1972) mô tả chân thực một sự trừu tượng đang trong quá trình chuyển đổi từ trái qua phải. Những họa tiết của những phần tử "thực" bằng gỗ và thạch cao được lặp lại trong sự mô tả hay tượng trưng cho những phiến đá lát đường ở hai bức giữa và cách diễn tả trừu tượng bởi những vạch khắc chéo song song vào bề mặt chất liệu của phần bên trái và bên phải.



Jasper Johns, Không đề, *Gỗ và thạch cao, 1972*

Jasper Johns,
Đồng thau được sơn II, *1964*



Jasper Johns, Lá cờ, *Sáp nóng, sơn dầu và cắt dán trên vải, 106 × 152cm, 1955*

Vũ công trên một mặt phẳng: Merce Cunningham là tác phẩm thể hiện lòng kính trọng của Jasper Johns đối với nhà biên đạo múa người Mỹ Merce Cunningham. Về mặt thị giác, tác phẩm này đẹp vô cùng; về mặt khái niệm, nó vô cùng phức tạp. Johns có năng khiếu sáng tạo những hình ảnh tuyệt đẹp, nhưng kích thích chúng ta tìm hiểu ẩn ý của chúng. *Vũ công trên một mặt phẳng* gợi ra những điều phức tạp của quá trình tiến triển của con người (vật chất, ở bên trái, gặp gỡ cái thiêng liêng, sau khi chết, bên phải (như thế nào) và quan hệ tính dục, chuyển động bốn chiều của vũ điệu được trưng bày bằng hình phẳng trên một mặt phẳng duy nhất là mặt vải, trong vô số bước chân chằng chịt. Càng ngắm bức tranh này, người ta càng thấy hài lòng. Nhưng nói rằng nó quyến rũ ta ngay cái nhìn đầu tiên thì cũng đúng. Tài năng của Johns tác động ở mọi mặt) ([87]).

Johns đã để lại dấu ấn sâu đậm với cuộc triển lãm cá nhân của mình vào năm 1958 bởi ông đã mở một con đường tách khỏi dòng Biểu hiện Trừu tượng mà không làm đảo lộn giáo lý rằng một tác phẩm hội họa trước hết là một bề mặt được vẽ lên trên, ẩn chứa trong đó những gì là chủ thể lẫn khách thể. Tuy nhiên, sau đó vào năm 1965, Johns thay đổi lập luận của mình khi cho rằng: "Những sự vật đầu tiên đối với tôi là những chủ thể có sức thuyết phục nhất. Rồi tôi chợt nảy ra ý nghĩ rằng bất cứ một bức họa nào cũng là khách thể, nhưng lại có thêm những yếu tố khác tác động thêm. Tôi không biết phải diễn đạt như thế nào sự biến đổi cảm giác mà bản thân tôi đã trải qua, những gì tôi nghĩ và những gì tôi trông thấy. Nhưng tôi cho rằng, vấn đề là ở chỗ bằng cách nào để tạo nên một vật thể mà không dễ định nghĩa về nó như một vật thể thông thường". Cho đến thời điểm năm 1974 Johns đã nói rõ điều mong ước của mình là tập trung sự chú ý vào một hướng, nhưng tôn trọng bản thân sự việc như nó vốn có để những trải nghiệm được phong phú, vì mỗi thời điểm, mỗi địa điểm, mỗi cá nhân có những cảm nhận khác nhau. Chính vì thế mà ông đem sáng tác của mình đến với công chúng, không chỉ nhằm mục đích đón nhận những phản hồi có tính thẩm mỹ truyền thống, mà còn tạo ra một diễn đàn cho những cuộc tranh luận mở có tính chất biện chứng.

Có một nhà báo đã nói về Jasper Johns như sau: "Ở Johns người ta có thể thấy một đặc điểm nổi bật là trong khi hòa nhã với mọi người thì lại làm cho mọi vấn đề trong tranh của ông tạo nên thô ráp và gai góc, không còn thích hợp với sự thanh lịch nữa".

+ Robert Rauschenberg (sinh năm 1925)

Sinh tháng 10 - 1925 và lớn lên ở Port Arthur, Texas, sau khi xong trung học không có gì đặc biệt, và theo một thời gian ngắn ở Đại học bang Texas ngành dược. Sau đó ông đăng ký vào viện Nghệ thuật thành phố Kansas năm 1947. Thăm Paris năm 1948, thụ giáo ở Black Mountain School năm 1949 [39].

Vào những năm 1960, Rauschenberg lại quay về với những bề mặt phẳng và chạm khắc lên đó những hình tượng của mình dưới dạng in lưới. Ông giữ một khoảng cách tới sự vật trên thực tế, nhưng phong cách đặt những sự vật không đồng nhất ở cạnh nhau có ý ngắm so sánh, gợi sự liên tưởng thì vẫn không có gì thay đổi. Sau này ông chủ trương

Robert Rauschenberg

nhấn mạnh tính ngẫu nhiên, đề cao sự phân tách khỏi những khái niệm truyền thống về sự sáng tạo cũng như cách cảm thụ nghệ thuật, bằng cách treo những bức tranh chùng và lỏng lẻo, thậm chí còn phủ lên bề mặt một lớp vật liệu mờ đục. Rauschenberg trình diễn nghệ thuật dưới hình thức người xem là chủ thể tạo ra ý đồ cho tác phẩm.

Robert Rauschenberg là người sáng tạo ra "hội hoạ kết hợp" (Combine Painting), sử dụng cắt dán, hội họa và đồ vật 3 chiều. Nhờ sự kết hợp đó, sự ngăn cách giữa con người, hội hoạ và đồ vật giảm đi.

Trong *Hẻm vực* là một tác phẩm "hội họa kết hợp" điển hình của Rauschenberg "ta thấy sự pha trộn hỗn tạp những hình ảnh và kỹ thuật kết hợp sơn dầu, ảnh in lụa, giấy cắt từ báo. Nhưng bên dưới sự lộn xộn nhìn thấy được đó là một con chim nhồi rơm thảm não làm cho ta có cảm giác chóng mặt như đang bay lượn trên hẻm vực bí ẩn. Người ta có cảm tưởng cái hẻm vực không ở ngay trong hình ảnh trên tranh mà ở dưới nó, trong không gian của chúng ta. Cái gờ đỡ con chim nhô ra, đâm xiên vào thế giới của người xem tranh, ở đầu có treo một cái gối thắt lại thành hai cái túi, trông vừa thô tục và bi thiết. Tất cả các yếu tố của bức tranh, hai chiều và ba chiều, góp phần tạo cảm giác tù túng, như thể chúng ta thật sự bị mắc kẹt trong vách đá. Ở Rauschenberg, có một cảm hứng được buông thả tự do; không phải lúc nào chúng ta cũng tán đồng, nhưng khi chúng ta để bị nó nắm lấy thì thật không thể nào quên" ([87]). Bốn năm sau, tác phẩm *Monogram (Sự lồng nhau)* (1959), kể từ khi được trưng bày rộng rãi, đã cho công chúng thấy hình hài một con dê hoặc một con cừu hoàn toàn được nhồi và được quấn quanh bởi một lốp xe ôtô gắn trên một tấm vải bạt căng ngang được xử lý theo một phương pháp truyền thống với những mảng giấy cắt và sơn. Hội họa có mối liên hệ mật thiết đến cả nghệ thuật lẫn cuộc sống. Phản ánh được cả hai phạm trù thật không đơn giản - thường người nghệ sĩ chỉ có thể đạt được một mặt. Rauschenberg nỗ lực sáng tác để lấp đầy khoảng trống giữa hai lĩnh vực. Qua cách sử dụng chất liệu của mình ông đã cài vào đó nhiều ý nghĩa sâu xa và đề cập những ý tưởng mới. Những tác phẩm khác lại lấy những vật dụng như đài hay đồng hồ làm chất liệu sáng tác. Cũng trong giai đoạn này, Rauschenberg chỉ đơn thuần chuyển đổi hình dạng của vật thể. Ông phát biểu: "Tôi nghĩ rằng mình không ngừng gắn bó với nhiệm vụ đánh thức sự nhạy cảm của công chúng. Tôi mong rằng những sáng tác của tôi sẽ làm bạn thay đổi cách suy nghĩ, không phải vì bản thân nghệ thuật, cũng không phải vì từng tác phẩm riêng rẽ, mà chính vì lợi ích của sự cùng tồn tại trong một môi trường tổng thể".

Robert Rauschenberg, cũng như các hoạ sĩ tiền phong khác của Pop - Art, đã có công trong việc không gian hóa hội họa, đã nâng các đồ vật tầm thường trong cuộc sống lên tầm cao nghệ thuật.

Một số nghệ sĩ nổi tiếng đã bực mình vì Rauschenberg đã có những tác phẩm lắp ghép linh tinh, bôi bác lem nhem từng được giải thưởng Bienal de Venise.

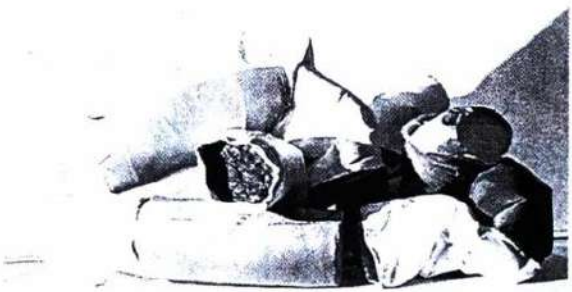
Robert Rauschenberg, Monogram (Sự lồng nhau), *Giấy cắt và sơn, 1959*

Robert Rauschenberg, Sleep for Yvonne (Giấc ngủ cho Yvonne), *Rainer*, 1965

Robert Rauschenberg, Story-line I (Cốt truyện I), *1968*

+ Claes Oldenburg (sinh năm 1929)

Claes Oldenburg là nhà điêu khắc Mỹ gốc Thuỵ Điển, là tác giả của tác phẩm *Những mẩu thuốc lá khổng lồ* (1967). Khi sáng tác bức tranh này, ông đã cố tình khắc hoạ sự vật một cách đầy mỉa mai. Cũng giống như Warhol, ở đây Oldenburg có ý muốn chọc tức mọi người.



Claes Oldenburg, Những mẩu thuốc lá khổng lồ, *1967*

Claes Oldenburg đã từng nói: "Tôi thuộc về một nghệ thuật làm những điều khác với việc ngồi dán dít trong một bảo tàng. Tôi thuộc về một nghệ thuật tự phát triển mà không ý thức rằng nó là một nghệ thuật. Tôi thuộc về một nghệ thuật bắt chước con người, hài hước nếu cần, hay dữ dằn, hay bất cứ thế nào khi cần thiết". Nhưng Oldenburg, bất chấp những lời tuyên bố của mình, đã không thoát khỏi các bảo tàng: tất cả những phòng tranh công cộng lớn hôm nay tranh giành nhau những tác phẩm của ông, bởi vì chúng cùng nằm chung một vị thế của tinh thần "những năm 60".

+ Evsa Model

Evsa Model là một nhà nghệ thuật rất nổi tiếng, mà bị quên lãng trong một thời gian dài. Năm 1943, bà đã triển lãm một bức hoạ trong đó có Quốc kỳ Mỹ, và dưới đó để một số chữ "Kiến trúc lập thể !". Và xe lửa đang chuyển dịch, xe ôtô đang chạy, bóng đèn điện đang sáng - các loại vật liệu đều tạo nên nghệ thuật tạo hình, đã phản ánh tư tưởng và môn cảnh xã hội hiện đại, đã dẫn đến các lý luận mỹ học mới. Bức hoạ của Evsa Model ít nhiều đã là gợi ý cho sự ra đời của nghệ thuật Pop.

+ James Rosenquist (sinh năm 1933)

James Rothenquist cũng là một nhân vật tên tuổi trong dòng Nghệ thuật Đại chúng. Ông có thể đặt những bức tranh có nhiều hình ảnh khác nhau cạnh nhau, theo kiểu những tấm panô quảng cáo, với một phong cách vừa tự lập lại, vừa có phần nhàm chán, nhưng lại có giá trị nói lên sự dồi dào và phởn phơ ung dung của những năm 60. Với bức tranh *Flamingo Capsule (Vỏ bọc Flamenco)* (1970) tính hình tượng của Rothenquist lấy cảm hứng từ những mẩu quảng cáo và báo ảnh, sau đó được phóng to theo một tỷ lệ làm cho

người xem choáng ngợp trước quy mô của bức tranh và sự chói sáng về màu sắc như của những vật thể được tráng một lớp nhôm trong một sự rơi tự do hoặc một vụ va quệt ôtô. Hai mép tranh có xu hướng vươn ra ngoài nhưng cũng đóng khung sự quan sát của người xem và qua đó làm tăng thêm tính hiệu quả của cách thể hiện.

James Rosenquist, Flamingo Capsule (Vỏ bọc Flamenco), *1970*

+ *Jim Dine (sinh năm 1935)*

Jim Dine cũng được liệt vào hàng ngũ những nghệ sỹ của Nghệ thuật Đại chúng dù cho những sáng tác của ông bao trùm nhiều lĩnh vực, vượt qua những ranh giới giữa các loại hình nghệ thuật. Những bức điêu khắc cỡ lớn trên chất liệu mềm về những vật dụng hàng ngày và sự gắn kết những đồ vật gần tương tự nhau, là sự bám sát ý tưởng của Nghệ thuật Đại chúng, ông nổi tiếng vì đã góp nhiều công lao cho sự phát triển của loại hình biểu diễn sân khấu tự phát.

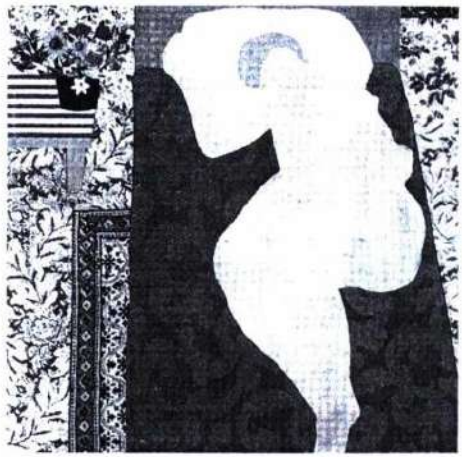
Jim Dine, Những đồ vật trong sự sắp đặt tự nhiên của chúng, *1973*

+ *Tom Wesselmann (sinh năm 1931)*

Tom Wesselmann đã cho ra một loạt tranh nổi tiếng về chủ đề khỏa thân, đơn giản đến mức chỉ là những đường viền tạo bởi những mảng màu tương phản nhau rất sắc nét, với nội dung gợi tình như vẫy gọi trêu ngươi khi quan sát ở một khoảng cách khá xa. Những bức tranh khỏa thân mà ông vẽ không giống kiểu những sinh viên mĩ thuật vẽ

người mẫu sống trong studio, mà thiên về tính chất để in và quảng bá trên tạp chí. Wesselmann cũng gắn bó chặt chẽ với việc mở rộng loại hình nghệ thuật cắt dán thành loại hình kết hợp, nối kết những đồ vật hữu dụng hàng ngày như một chiếc máy điện thoại đang đổ chuông hay một máy thu hình được bật lên, thành những tác phẩm rất có ý nghĩa.

Những tác phẩm của ông cũng nói lên giấc mơ Mỹ, qua những bức đồ họa hết sức tỉa tót và những màu nguyên mà ở đấy thường trộn lẫn với những yếu tố được kết dính vào làm cho tác phẩm có một sự hiện hữu mãnh liệt.



Tom Wesselmann,
Bức tranh Khoả thân Hoa Kỳ cỡ lớn số 14,
1961

+ Larry Rivers (sinh năm 1923)

Ông có một sở thích và đam mê nghệ thuật hội họa rất tinh tế, được những người am hiểu nghệ thuật truyền thống tôn vinh và trân trọng. Cuối những năm 1950, ông áp dụng kiểu hội họa pha trộn và ghép mảnh, là một trò chơi của ngôn từ và hình ảnh. Rivers là người theo chủ nghĩa Kinh nghiệm, thường tỏ ra không kiêng nể và hóm hỉnh, cự tuyệt với những gì là giáo điều. Tuy vậy, có lẽ ông là người đầu tiên xử lý nghiêm túc những vấn đề có tính "khiếm nhã" của nghệ thuật Đại chúng. Larry Rivers đã bắc nhịp cầu qua khoảng trống ngăn cách giữa Nghệ thuật Đại chúng và chủ nghĩa Biểu hiện Trừu tượng, tạo lập mối liên hệ giữa các vật dụng hàng ngày với tranh vẽ bằng sơn mang nặng tính kích thích giác quan, dấu cho tính biện chứng trong tranh của Rivers không bằng những người khác. Những bức vẽ trên vải của Rivers không lớn, nhưng điềm đạm, thư thái và thanh lịch. Về mặt này, ảnh hưởng của ông đến nghệ thuật Đại chúng của Anh Quốc có lẽ lớn hơn của Hoa Kỳ. Tuy nhiên, ông phủ nhận bất cứ một sức mạnh phi thường nào về thị giác hay tính thần bí trong những sản phẩm của nền Văn hóa Quần chúng.

+ Robert Indiana (Robert Clark, sinh năm 1928)

Robert Indiana là người tích cực theo chủ nghĩa Lãng mạn và Trường phái Tượng trưng, dù ông không hẳn là người ưa dùng tính hình tượng. Ông kết hợp những chữ cái và những câu khẩu hiệu trong những bản vẽ với bút pháp rất rõ ràng, dứt khoát, với màu sắc và tính trong sáng chịu ảnh hưởng của Ellsworth Kelly. Ông là người theo chủ nghĩa

Dân tộc có tư tưởng hung hăng và can trường luôn theo đuổi phong cách nghệ thuật hội họa Mỹ thuần khiết hình học và có tính ký hiệu. Những tác phẩm của ông thường trông giống một tấm huy hiệu khổng lồ, đã nhấn mạnh thông điệp của bản thân: "Tôi cho mình là công dân Hoa Kỳ, không phải là người theo chủ nghĩa Quốc tế nói liến thoắng thứ quốc tế ngữ mang tính hình ảnh. Tôi có lẽ vẫn có ý định là người Mỹ". Ông còn đảm nhiệm vai trò là nhà bình luận về các vấn đề thời sự, chính trị và xã hội và thể hiện trong những sáng tác của mình những nét đặc sắc của lịch sử và văn học Hoa Kỳ.

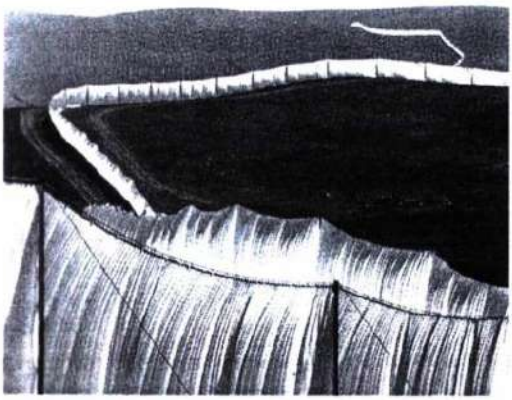
2. NGHỆ THUẬT ĐỊA HÌNH

Trong thế giới nghệ thuật hết sức rộng lớn và muôn màu sắc cuối thế kỷ XX, nghệ thuật kết hợp phong cảnh, địa hình và đất là một trong những thể loại hấp dẫn nhất. "Trào lưu từ Mỹ lan sang châu Âu, hoạt động mạnh trong hai thập niên 70 và 80. Xu hướng này nhằm tạo ra những bố cục gắn với cảnh trí thiên nhiên nơi đồng không mông quạnh hay vùng hoang vắng, qua những cải tạo không lớn lắm, thực hiện bằng thủ công hay cơ giới". (Lê Thanh Đức - Nghệ thuật môđéc và hậu môđéc - Nhà xuất bản Mỹ thuật 2003 [43]). Một số nghệ sĩ môn Nghệ thuật Địa hình của thập niên 1970 theo xu hướng cảnh quan nhân tạo hơn là trạng thái tự nhiên hoang dã. Mới chỉ điểm qua một vài hình thức biểu hiện của loại hình này đã có thể thấy sự phát triển mới này huyền bí và siêu việt đến mức độ nào, tương tự như những bức họa của Washington Allston hay những bài thơ của Wordsworth: Một số nhà phê bình đánh giá lĩnh vực này hoàn toàn thuần túy dưới góc độ nghệ thuật là một tư tưởng nệ cổ, quay về thiên nhiên, hoài niệm thiên về chủ nghĩa Lãng mạn Mơ hồ. Những nghệ sỹ của nghệ thuật Địa hình xử lý những chất liệu đá, đất, đất đồng cỏ, tuyết, mà không tạo ra một vật thể hay một tác phẩm nghệ thuật theo lối truyền thống. Những tác phẩm đó thường khuyết danh và không trường tồn. Dù hoàn toàn tương phản với các yếu tố hình học, cấu trúc, ví dụ như những sáng tác của Judd hay Le Witt, nghệ thuật của họ biểu hiện lý thuyết dựa trên khái niệm và sự tối giản, như một sự khước từ những phương pháp truyền thống, thậm chí từ chối cả yếu tố hình thức vốn gắn liền với ý nghĩa quý hiếm và đem lại giá trị thương phẩm cho những sáng tác nghệ thuật, một sự trang trí đơn thuần cho cuộc sống giống như những món đồ kim hoàn làm đẹp cho cơ thể con người. Hầu hết những người làm công tác nghệ thuật này đều hướng tới sự trình diễn hay trưng bày ở một mức độ nhất định, bởi vì đó là một nguồn cảm hứng quan trọng. Cũng có thể khi họ chụp ảnh ghi lại công việc mình đã làm.

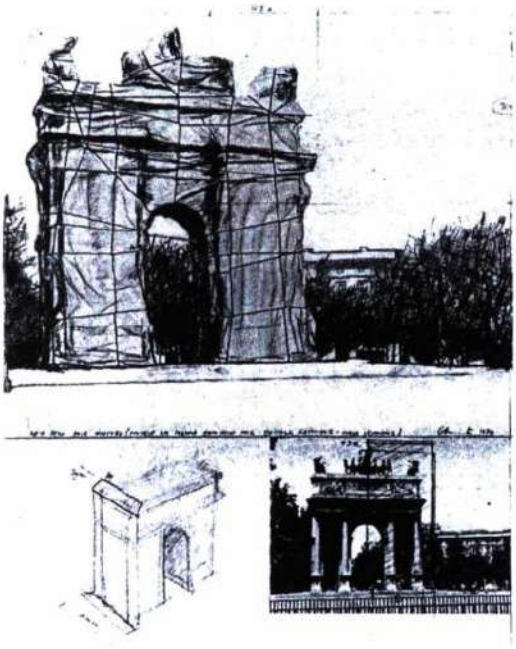
Ông tổ của nghệ thuật Địa hình là Michael Heizer, ông đã đào 5 chiếc hố khổng lồ trên hoang mạc Nevada, hàng năm ông theo dõi và chụp ảnh, cho đến lúc nó trở thành bình địa. Theo Veronique Prat thì tín điều của những nhà nghệ thuật Địa hình là: "lấy cảm hứng từ thiên nhiên để cải biến nó".

+ ***Christo Javacheff***

Christo Javacheff, sinh năm 1935, là một trong những nghệ sỹ tên tuổi nhất của nghệ thuật Địa hình, từng chu du Sofia, Prague, Vienna, Paris, New York. Đến đầu những năm 1960 ông đã thực hiện một số dự án khá ấn tượng về Nghệ thuật vì Môi trường như: Phong tỏa khu phố Visconti ở Paris với một bức tường bằng hàng rào sắt. Những tác phẩm khiến Javacheff được biết đến nhiều nhất chính là thể loại "Bao gói", được thực hiện từ năm 1968, khi ông phủ kín một công trình công cộng hoành tráng - The Kunsthalle ở Berne (Thụy Sỹ) - bằng những tấm nhựa trông như một gói bưu phẩm khổng lồ. Hiệu quả mà kiểu nghệ thuật này mang lại, trong trường hợp này được đánh giá như một sự khâm liệm để giặt rửa, dẫu chỉ tồn tại trong một thời gian ngắn, sau đó phải trả lại dáng vẻ của công trình như nó vốn có, nhưng dẫu sao ý đồ của tác giả cũng được thực thi là đã thiết lập được sự kiểm soát, trong đó người nghệ sỹ tạo ra một sự huyền bí, khiến người đi đường có những



Christo Javacheff, Dự án hàng rào chạy, *1972 -1976*

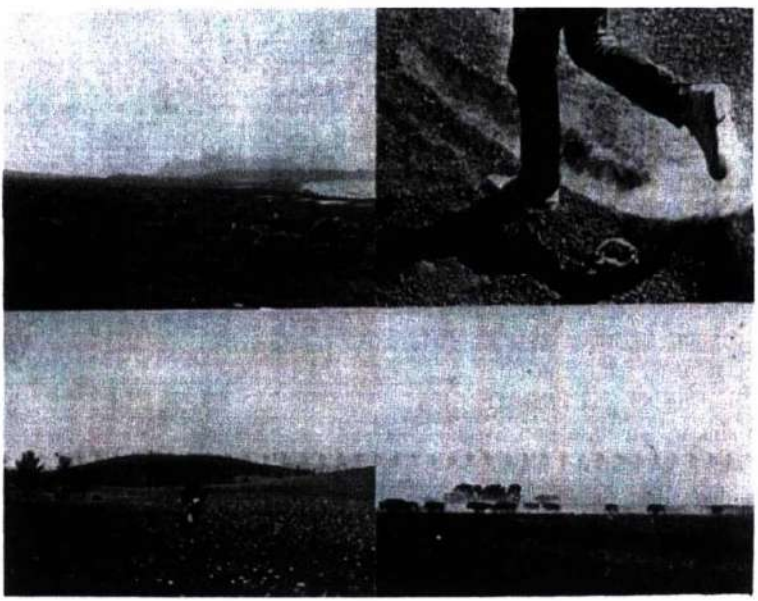


Christo Javacheff, Công trình Arco de la Pace, *1970*

hình dung liên tưởng rất khác nhau. Dưới bàn tay của Christo, ông đã nâng tầm những yếu tố tưởng chừng rất tầm thường, vô dụng hay vô lý lên thành tính sử thi, đơn cử như năm 1976 ông cho xây một *Hàng rào chạy* nối hai địa hạt ở phía Bắc bang California, bằng nilông cao 5,5m, dài gần 40km. Ông phát biểu: "Tôi muốn trình bày những gì mà trước đó người ta chưa hề thấy, không chỉ là hình ảnh mà là một thực thể như những Kim tự tháp ở Ai Cập hay Vạn lý Trường thành ở Trung Hoa". Tác phẩm này chỉ tồn tại trong vỏn vẹn hai tuần, nhưng cách tạo dựng và tác động lên môi trường và đến ý thức của con người và những ảnh hưởng về mặt xã hội khác, thậm chí cả tính trơ lỳ và vô bổ về mặt kinh tế, là rất to lớn và quan trọng nếu xét toàn cục. Ông cũng gói cả những tòa cao ốc, và cả bờ biển như qua tác phẩm "Wrapped coast, Little bay" năm 1969 ở Australia, bao phủ trên 300 000 m^2 diện tích bãi biển.

Ở dự án cho thành phố Milan *Công trình Arco de la Pace năm 1970*, Christo đã mở rộng diện sáng tác của mình đến một vùng đất chưa từng được con người khai phá và muốn bao gói hình dạng của cả một nền văn minh. Theo truyền thống của văn hoá Dada, mục đích của ông là khơi gợi trong bản thân mỗi người xem những câu hỏi về những công trình hay một khu vực mà ông quây lại.

+ ***Hamish Fulton***



Hamish Fulton, Vô đề, *1969*

Hamish Fulton (sinh năm 1946) ghi lại cảnh vật dưới ống kính máy quay, những gì mà ngay lập tức có thể vào ảnh được, nhưng những bức ảnh đó, đặt cạnh nhau trong một bố cục rõ ràng, gợi mở một cấu trúc không gian và bối cảnh rất trừu tượng, với cảnh quan đóng vai trò là phương tiện chuyên chở. Những tấm ảnh của Fulton đều hầu như không có một lời chú thích nào, và thoang thoảng một hương vị lãng mạn huyền bí. Sự trình diễn của ông là kết quả của những chuyến đi thực tế đến những địa điểm đã được ấn định trước và có ý nghĩa như một món đồ lưu niệm hay một nhân chứng cho cảm giác của người nghệ sỹ về sự kiện. Fulton là một tín đồ của chủ nghĩa Tối giản trong Nghệ thuật Địa hình.

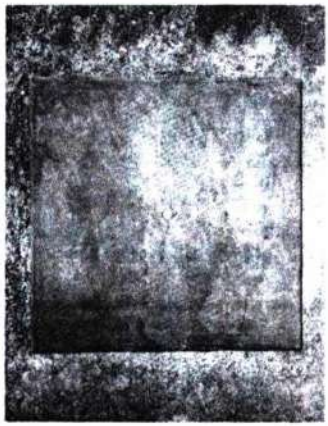
+ ***Richard Long***

Richard Long (sinh năm 1945) cũng dựa trên tài liệu ảnh nhưng ông đánh dấu và thay đổi yếu tố đất ngoài nhà, chuyển vào trong nhà thành một phòng trưng bày, những chất liệu đất và đá, cây cỏ hay những mảnh vấn vụn trôi dạt. Những tác phẩm của ông có thể được nhìn nhận như một phép ẩn dụ của sự trường tồn cũng như sự nhất thời của con người trên trái đất. Những tác phẩm của Long đặc biệt rất tương thích với một mối quan tâm ngày càng tăng trong thập niên 1970 về những địa điểm tiền sử, từ những dấu vết cổ xưa bí ẩn tại Thung lũng Nazca (Peru) do bàn tay con người làm nên, nhưng chỉ có thể cảm nhận được từ trên không trung, cho đến những vết tích xem chừng gắn với vòng tròn đá khổng lồ tại Salisbury (Anh). Những cuộc hành trình đầy gian nan và dài dằng dặc của ông khắp thế giới có vẻ như đem lại một xúc cảm mãnh liệt. Tại một số nơi hoang vu ông để lại dấu tích chứng tỏ sự có mặt của mình như bằng cách đi đi lại lại để những dấu chân mình in hình thành những đường thẳng, hay với những viên đá như thấy trong ảnh. Trong phòng trưng bày ông sắp xếp rất nhiều bản đồ được đánh dấu hay bày biện những hòn đá sưu tầm được theo đường thẳng, đường tròn, hình vuông hay hình xoáy ốc - những dạng thức rất rõ ràng được quan tâm đầu tư thích đáng với một ý nghĩa bí hiểm về nghịch lý của một điều có thể được giải thích với một sự bí mật đến phút chót.

Richard Long,
Một tuyến đường ở Australia, 1977

+ ***Walter De Maria***

Walter De Maria (sinh 1935), là nhân vật quan trọng của Land Art. Ông đã miệt mài với những tác phẩm bằng đất dạng điêu khắc theo chủ nghĩa Tối giản. Lần trưng bày ấn tượng nhất của ông ở Munich năm 1968, là một tập hợp những tảng đất với thể tích $45m^3$. Sau đó, năm 1977, ông dựng tác phẩm *Cánh đồng Sét* tạo bằng cách trồng xuống đất 400 cọc thép, cao 6m. Ông còn dùng kỹ thuật mới đóng xuống lòng đất một thanh đồng thau cỡ lớn, dài đúng 1 kilômét, chỉ để lại trên mặt đất một đoạn ngắn, đặt tên là *Kilômet thẳng đứng của Trái đất* ([43]).



Walter De Maria,
Cây số thẳng đứng xuyên vào trái đất, *1977*

+ ***Michael Heizer***

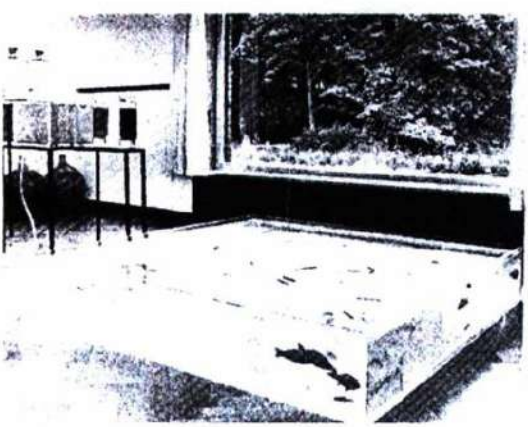
Michael Heizer, sinh năm 1944 quốc tịch Mỹ, con trai của một nhà địa chất, được gọi là người táo bạo và không khoan nhượng, thể hiện ở quy mô tác phẩm, biệt lập với những phòng trưng bày tranh hay các viện bảo tàng. Những tác phẩm của ông cũng tiếp cận với sự Tối giản hóa đến mức cực đoan, ví dụ như Double Negative (1969, chỉnh sửa năm 1970) là hai nhát cắt trên đỉnh của một ngọn núi bằng, mỗi tác phẩm có kích thước rộng 9m, sâu 15m, có thể gợi lên những câu hỏi thuộc về khái niệm, chẳng hạn như hình nào là tích cực và hình nào là tiêu cực? Heizer bày tỏ: "Tôi muốn sáng tạo không dựa trên hình khối hay thể tích". Tuy vậy, ông tạo dựng nên những hình thù có tính hình học khắc khổ, chân phương.

Michael Heizer,
Double Negative,
1969 - 1970

+ Robert Smithson

Robert Smithson (1938 - 1973) vốn là hoạ sĩ trừu tượng biểu hiện chuyển sang làm nghệ thuật Địa hình. Dù Smithson cũng phát triển một hình thức nghệ thuật mà không một phòng trưng bày nào có thể chứa được, trong hầu hết các sáng tác của mình ông sử dụng cảnh quan như một nguyên liệu sống, chọn địa điểm nơi mà ông có thể đặt chủ đề về sự giàu có không bao giờ vơi cạn của thiên nhiên, chống lại những gì là mục nát, hóa đá hay tính phi trật tự của vật chất (entropy). Dự án Đê chắn sóng xoáy ốc được tiến hành san ủi thành hồ nước mặn tại bang Utah - Hoa Kỳ năm 1970. Tác phẩm này được cấu thành từ đá bazan màu đen, đá vôi, đất và tảo đỏ sinh sôi từ tầng nước sâu ngoài khơi. Tác phẩm dạng xoáy ốc này thật sự quy mô thể hiện qua những con số: dài 450 m, thể tích 2700 m^3, nặng 6650 tấn, là một dấu hỏi khổng lồ. Mang hình dáng đơn giản và tính ký hiệu rõ ràng, tác phẩm này mang thông điệp của Smithson quan tâm đến chủ đề tính đổi thay, bởi vì nó chỉ tồn tại trong một thời gian nhất định, sau đó sẽ bị xâm thực và vụn nát.

Robert Smithson,
Đê chắn sóng xoáy ốc, *1970*



Hans Haacke,
Nước sông Rhine, *1972*

+ Hans Haacke

Hans Haacke (Người Đức, sinh năm 1936, sống ở New York từ năm 1967) đã tiến lên từ lắp đặt những hệ sinh thái thu nhỏ trong phòng trưng bày lên những cuộc khảo sát các dạng thức của quyền sở hữu tại Manhattan. Haacke phải thường xuyên đối mặt với những thách thức cả tính thiêng liêng của nghệ thuật trong viện bảo tàng lẫn tính hợp pháp của ranh giới giữa các lĩnh vực nghệ thuật và giữa nghệ thuật với cuộc sống, nêu lên những vấn đề về sinh thái và xã hội học một cách kiên định nhưng thường không đưa ra lời bình luận. Trong tác phẩm *Nước sông Rhine* (1972), Haacke đã mở rộng phạm vi nghệ thuật địa hình bằng cách thêm vào yếu tố mặt nước và băng, hay tạo dựng một hệ sinh thái hoàn chỉnh. Trong tác phẩm này, ông đề cập đến vấn đề ô nhiễm sông Rhine. Người nghệ sĩ không thể đứng tách bạch. Không có giới hạn nào về phạm vi mà người nghệ sỹ có thể tham gia.

+ Robert Morris

Robert Morris (sinh 1931), nhà điêu khắc minimal đến với Land Art vào thập niên 70 qua công trình *Đài Thiên văn* dựng tại Hà Lan (1977), song vẫn hoạt động trong mấy lĩnh vực khác như điện ảnh, nhiếp ảnh. ([43])

+ Vợ chồng nhà Poirier

Tác phẩm *"Ancient Ostia"* mô phỏng vết tích còn lại của một hải cảng thời cổ La Mã được lấy cảm hứng sau khi họ đến thăm Campuchia năm 1970. Nơi đây họ bắt gặp những đền đài đổ nát được sùng kính có người sinh sống bên trong. Điều đó đã gợi lên mối quan tâm đến quá khứ được trải nghiệm thông qua môi trường hiện tại và qua một mối liên hệ với tổ tiên. Mô hình này không phải là một sự tái xây dựng mà là một bản fax.

Vợ chồng nhà Poirier, Ancient Ostia, *1971 - 1973*

3. NGHỆ THUẬT SẮP ĐẶT

Nghệ thuật sắp đặt còn có tên là Nghệ thuật môi trường (Environment Art) và nó có phần gần gũi với nghệ thuật công cộng (Public Art) và có sự phát triển mạnh mẽ trong mấy mươi năm gần đây. Và trong quãng thời gian này, như một cái mốt "thời thượng", rất nhiều nhà điêu khắc và hoạ sĩ đổi danh thiếp của mình thành "Nhà nghệ thuật sắp đặt".

Nghệ thuật sắp đặt có cội nguồn từ phương Tây, nó mang tính tiên phong, tính thực nghiệm, tính quan niệm, và cả tính hoang đường, cho nên nó được một số độc giả hoan nghênh, nhưng cũng có một số người cảm thấy khó hiểu, mơ hồ. Nhưng trong nhiều trường hợp, tính chất giao lưu của nó rất lớn. Đó không phải là một nghệ thuật "dĩ bất biến ứng vạn biến", mà là một nghệ thuật "dĩ vạn biến ứng vạn biến". Ưu điểm của nó là mang tính mở và tính chuyển dịch.

Rất nhiều nhà Bảo tàng nghệ thuật sắp đặt được thành lập, ví dụ ở London - Anh, ở San Francisco - Mỹ (tới năm 2000 đã phát triển tới 4 toà nhà), Trung tâm nghệ thuật đương đại PSI ở New York.

Các giáo trình nghệ thuật sắp đặt được giảng trong các trường Mỹ thuật, ngành Nghệ thuật sắp đặt cũng được mở, việc đào tạo các nhà nghệ thuật sắp đặt và các cours thạc sĩ của chuyên ngành này được xúc tiến.

Nhà phê bình nghệ thuật Mỹ Anthony Janson cho rằng sở dĩ Nghệ thuật sắp đặt được chú ý là dựa trên quan điểm triết học của chủ nghĩa Giải toả kết cấu (Deconstructivism) cho rằng thế giới là một "Văn bản" (text) và nghệ thuật sắp đặt là một sự biểu hiện hoàn mỹ của cấu trúc đó; nhưng Nhà nghệ thuật sắp đặt thường không phải lúc nào cũng có cách nắm bắt được "ý tưởng" cho nên người đọc có thể tự "phân tích" tự "lý giải"và kết quả của việc tạo văn bản là do có sự "giúp đỡ của công chúng". Nhưng Nhà nghệ thuật sắp đặt hoàn toàn có thể sáng tạo một thế giới "khác", một "vũ trụ cho riêng mình", xa lạ hay có thể đã gặp ở đâu đó. Nghệ thuật sắp đặt chẳng qua là một "cái bình đựng", có thể dung nạp bất cứ nội dung nào mà "tác giả" và "độc giả" muốn đựng vào; cho nên có thể coi nó là một thứ "môi giới" dùng để biểu đạt các nội dung xã hội, chính trị hoặc cá nhân.

Trong khi đó, Michel Kimmelman cho rằng: "Sự hứng khởi của nghệ thuật sắp đặt có khả năng vượt xa tiềm năng của một số nghệ thuật khác".

Và môi trường sắp đặt có thể gợi nhớ lại những ký ức của công chúng, sản sinh ra những kinh nghiệm để làm xuất hiện các hình thức hồi tưởng, người xem căn cứ trên những lý giải của mình để củng cố và làm mạnh thêm các kinh nghiệm đó.

Nghệ thuật sắp đặt có những đặc trưng sau đây:

1. Có thể đặt độc giả vào giữa "tác phẩm", đó là một môi trường không gian 3 chiều, bao gồm cả nội thất lẫn ngoại thất, nhưng chủ yếu là nội thất.

2. Nghệ thuật sắp đặt có địa điểm xác định, không gian khẳng định và là một chỉnh thể nghệ thuật.
3. Yêu cầu tính độc lập về không gian rất cao, về mặt thị giác và thính giác không được bị ảnh hưởng, chất lượng không gian đòi hỏi như một trường quay điện ảnh vậy.
4. Sự tham gia của người xem là một khâu không thể thiếu của nghệ thuật sắp đặt, cho nên "nghệ thuật trang trí là sự nối dài kinh nghiệm sống của con người".
5. Môi trường không gian sắp đặt tưởng như bao vây người xem trong một không gian xác định, tưởng như bắt họ thưởng thức "một cách bị động", nhưng thật ra đó là một sự thưởng ngoạn "chủ động". Loại cảm thụ này đòi hỏi ở công chúng một tư duy "tích cực" và "dấn thân", có khi dùng tổng hợp cả các giác quan: thị giác, thính giác, xúc giác, khứu giác và có khi cả ... vị giác nữa.
6. Nghệ thuật sắp đặt không hạn chế sự tham gia của các ngành nghệ thuật khác: đồ hoạ, điêu khắc, kiến trúc, âm nhạc, kịch nói, tản văn, điện ảnh, vô tuyến truyền hình, ghi âm, nhiếp ảnh, thi ca v.v... cho nên còn có thể nói nghệ thuật sắp đặt là một "nghệ thuật mở".
7. Nghệ thuật sắp đặt có thể sử dụng một số thủ pháp khuyếch đại, cường điệu "quấy đảo tư duy" và "kích hoạt công chúng".
8. Nhìn chung Nghệ thuật sắp đặt là để triển lãm trong một thời gian nhất định, không phải là nghệ thuật dành cho các nhà sưu tập.
9. Nghệ thuật sắp đặt là nghệ thuật có thể biến đổi, tùy địa điểm khu vực có thể chỉnh sửa, thêm bớt cho thích hợp.

Những năm 1980, một số nhà Nghệ thuật sắp đặt đã tái sử dụng các ngôi nhà hoang phế, biến nó thành các khu vực triển lãm nghệ thuật sắp đặt, ta thấy David Ireland ở San Francisco còn tham gia tu sửa cả các ngôi nhà dột nát có từ thế kỷ XIX, biến nó thành một phần của khu vực Bảo tàng Sắp đặt của thành phố này. Năm 1984, George Rosse ở Califonia đã biến một tiệm giặt là xuống cấp đã bị phá bỏ, tạo thành một tác phẩm nghệ thuật phục vụ công chúng có tên là Vô đề. Đặc điểm của Nghệ thuật sắp đặt những năm 1980 là có thêm việc sử dụng T.V và ghi hình vào trong ngành nghệ thuật này.

Năm 1993, Rick Lowe dẫn đầu một nhóm nghệ sĩ sắp đặt, dùng các thủ pháp sắp đặt đã trùng tu một cộng đồng bị bỏ hoang ở Seatle, biến được 7 trong 22 ngôi nhà thành các phòng triển lãm nghệ thuật sắp đặt.

Những năm 1990, đề tài của Nghệ thuật sắp đặt ngày càng được mở rộng, những đề tài đang trở thành những "điểm nóng" của nhân loại như: bảo vệ môi trường, hoà bình thế giới, đa dạng văn hoá, mâu thuẫn chủng tộc...Một số trong những tác phẩm này thật sự đã trở thành những tiếng vang.

Các công trình nghiên cứu Nghệ thuật sắp đặt thường đối diện với các vấn đề then chốt sau đây:

- Ý nghĩa của các vật thể thực trong Nghệ thuật sắp đặt và cách sắp xếp (assemblage).
- Nghệ thuật sắp đặt chính là ống kính vạn hoa mô phỏng con người đương đại.
- Sự tham dự của "người đọc" (Công chúng chính là cứu cánh, là lời kêu gọi của Nghệ thuật sắp đặt).
- High - Tech (công nghệ cao) chính là vũ khí mới và lợi thế vô song của nghệ thuật sắp đặt.
- Nghệ thuật sắp đặt là một loại "tôn giáo" của con người đương đại.
- Chính trị có thể xem Nghệ thuật sắp đặt như là một công cụ lý tưởng để diễn đạt quan điểm, chính trị chính là tiêu điểm của một số hình thức nghệ thuật trang trí.
- Nghệ thuật sắp đặt có thể góp phần phục vụ quảng đại quần chúng.
- Nghệ thuật sắp đặt là một phương tiện giáo dục hữu hiệu.
- Nghệ thuật sắp đặt là một hành vi kinh doanh.

Đã có kết luận của một nhà nghiên cứu cho rằng: do tính chất tiên phong, tính chất thực nghiệm, tính chất quan niệm và cả tính chất hoang đường của nghệ thuật phương Tây, con người có lúc cảm thấy nghệ thuật đang thoát ly khỏi xã hội, và nhà nghệ sĩ đang độc diễn ý tưởng của mình. Mikel Dufrenne trong cuốn Mỹ học và xu hướng chủ yếu của mỹ học đã chỉ ra: "Trước đây một trăm năm mươi năm, Hegel đã từng tuyên bố nghệ thuật đang chết. Có thể hôm nay đây chúng ta gọi nghệ thuật không phải là cái nghệ thuật mà chúng ta đã từng biết, đó là một loại nghệ thuật khác, mang chức năng và hàm nghĩa mới..." Nghệ thuật sắp đặt cũng vậy, cho dù nó liên hệ mật thiết với một số ngành nghệ thuật mà ta quen biết, nó vẫn là một loại hình nghệ thuật khác.

Nhà phê bình nghệ thuật người Anh Nicolas de Oliveira trong chuyên khảo "Nghệ thuật sắp đặt"đã nhắc đến một nhân viên Bưu điện ở Pháp cuối thế kỷ XIX như một "ông tổ" của nghệ thuật sắp đặt, vì ông này trong suốt bao nhiêu năm điều khiển chiếc xe ngựa chuyển thư từ bưu kiện của mình, đã kết hợp thu thập xi măng, cát sỏi, vỏ sò trong suốt hơn 20 năm, để dần dần hoàn tất được một tác phẩm gọi là "lâu đài lý tưởng".

Những năm 1960, con người đã xác nhận một sự phản đối mạnh mẽ của thanh niên phương Tây - bắt đầu từ giới sinh viên ở Pháp - về hiện thực chính trị, giáo dục và nghệ thuật - và các trào lưu này dần dần lan truyền mạnh mẽ ở nhiều nước. Khủng hoảng kinh tế, khủng hoảng dầu lửa, phồn vinh giả tạo, chiến tranh Việt Nam, khủng hoảng tâm lý... đã buộc xã hội phương Tây phải tìm những lối thoát mới về nhiều phương diện, trong đó có nghệ thuật. Sự phân loại các loại hình nghệ thuật theo kiểu truyền thống bị miệt thị, một số người cho rằng việc phân loại nghệ thuật theo kiểu chỉ có hội hoạ, điêu khắc,

kiến trúc, âm nhạc, thơ ca... là lỗi thời. Muốn khẳng định một định nghĩa và phân loại mới về nghệ thuật, những ràng buộc cũ cần được tháo gỡ, những tư pháp nghệ thuật và chất liệu mới của nghệ thuật cần được tìm tòi và đưa vào sử dụng, điều đó gắn liền với sự hình thành chính thức nghệ thuật sắp đặt.

Thập niên 1960, trong các nhà triển lãm, các phòng tranh, các bảo tàng, các hoạ sĩ và các nhà điêu khắc hứng thú hơn trong việc kết hợp các tác phẩm của mình với không gian kiến trúc, với ánh sáng điện, cách bố trí các tấm gương soi lớn, sức hấp dẫn của sự kết hợp này lớn hơn là một bức tường treo đầy tranh.

Các nghệ sĩ đã phát hiện ra sự khác biệt giữa không gian vật lý và không gian tâm lý, như nhà phê bình nghệ thuật Brian O Doherty đã bình luận: "Các nhà bảo tàng không còn là cái bình đựng các tác phẩm nghệ thuật một cách bị động nữa mà ngược lại, toàn bộ không gian của nhà bảo tàng đã biến thành tuyên ngôn của ý thức tư tưởng". Tiến bộ của khoa học kỹ thuật thập niên 1960, cụ thể là những thành tựu của vô tuyến truyền hình, ghi âm, ghi hình trên màn ảnh, thậm chí có màn hình lớn tới 914cm... được sử dụng vào nghệ thuật sắp đặt. Cộng thêm với ảnh hưởng của nghệ thuật Pop Art, nghệ thuật Ngẫu phát, nghệ thuật Hành vi; nền nghệ thuật Sắp đặt lúc này mang tham vọng phá vỡ biên giới ngăn cách giữa xã hội và nghệ thuật.

Trong bối cảnh của sự phản cảm đối với thực tế cuộc sống phương Tây cuối những năm 1960 - đầu những năm 1970, việc biểu tình thị uy của sinh viên và công chúng trở thành bộc lộ hàng ngày, quan điểm của nghệ thuật sắp đặt lúc này cho rằng: Bảo tàng mỹ thuật là biểu hiện của truyền thống và quyền lực trong nghệ thuật, thiên nhiên mới là đối tượng của sự đổi mới, người nghệ sĩ phải hạ bệ những khung tranh thiếp vàng xuống và giải phóng khỏi mình sự khảm khắc của những khối đá quý và hãy dùng nghệ thuật sắp đặt mô phỏng một cách trung thành cuộc sống thực tại, và những nhà máy hoang phế, những nhà kho bỏ đi, những đường phố đơn điệu nên trở thành những địa điểm tạo thành các tác phẩm nghệ thuật sắp đặt. Cùng với Land Art, nghệ thuật trang trí phản đối chức năng sưu tập của các nhà bảo tàng truyền thống, phủ nhận tính chất vĩnh hằng của tác phẩm nghệ thuật, coi trọng "tinh thần của nơi chốn và không gian" của tác phẩm, nhấn mạnh việc tăng nhanh tốc độ lưu thông của tác phẩm nghệ thuật, tạo điều kiện để có nhiều tác phẩm nghệ thuật ra mắt công chúng hơn, nhấn mạnh tính chất lưu thông của xã hội thương nghiệp.

Các nghệ sĩ sắp đặt thập niên 70 đã dùng các hình tượng đồ vật thực tế để biểu hiện tư duy trừu tượng của họ. Robert Gnosvenor, Ron Cooper, Joe Glassman, De Wain Valentine, Charles Ross là những nghệ sĩ của nghệ thuật sắp đặt tiêu biểu của giai đoạn này.

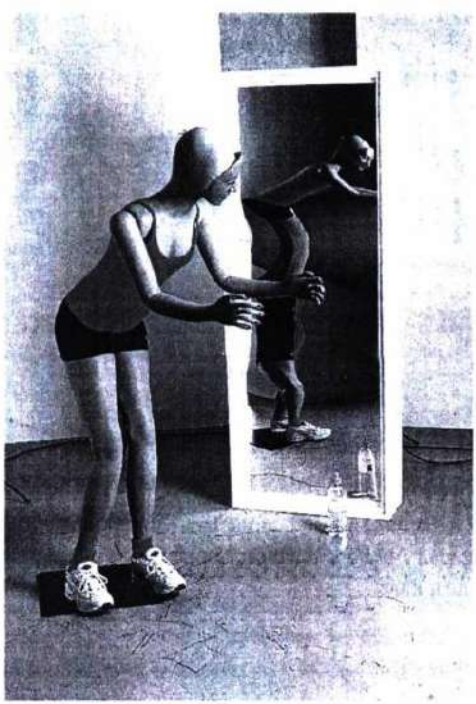
Đặc trưng của nghệ thuật sắp đặt những năm 1980 là sử dụng đại trà TV, ghi âm và sự rộng mở phạm vi của đề tài.

Trong những vấn đề lý luận của nghệ thuật sắp đặt mà chúng ta cần bàn đến, vấn đề đầu tiên là vấn đề ý nghĩa của các đồ vật trong bố cục.

"Nhân vật chính" của nghệ thuật sắp đặt là các đồ vật thực, giáo sư George Kubler, trường đại học Yale ở Mỹ trong cuốn sách "Đồ vật hoá của thời gian" đã cho rằng: các đồ vật mà con người chế tác ra là "từ một tinh thần tưởng tượng vô biên, một thời gian ký lục siêu thời đại, chính là những tác phẩm tạo tác, trong một phạm vi nhất định, đã đem thời gian vật chất hoá".

Nghệ thuật tạo hình trước đây chính là kỹ thuật ảo giác thị cảm, các nhà hoạ sĩ hoặc điêu khắc dùng màu sắc và vật liệu điêu khắc để sáng tạo "đối tượng" và "đồ vật" cách làm này đến đầu thế kỷ XX được trường phái Trừu tượng phá bỏ sự "phục chế" này.

Và Marcel Duchamp – với tác phẩm *Phun nước* – mới thật sự là người đã đem các đồ vật trong thực tế có thể tiếp xúc, dụng chạm được vào nghệ thuật tạo hình. Nghệ thuật này được gọi là nghệ thuật Đồ vật làm sẵn (Ready - made).



Jenifer Woolcock Schwartz. Theo đuổi những hình thức hoàn mỹ,
Chất dẻo và kính, 2088 × 488 × 1097cm, 2000

Ready - made phản đối tiêu chuẩn mỹ học truyền thống, không coi trọng cá tính, phản bác tính thực dụng, phản bác các mối liên hệ lô gích, nó đơn thuần là một sự lựa chọn của nghệ sĩ, đến từ sự gợi ý của một quan niệm nào đó.

Ngoài vật liệu làm sẵn (Ready - made), còn một loại vật liệu nữa là "Vật liệu tìm được" (Objet Trouve (F) hay Found Object (A)). Sự khác nhau giữa hai loại vật liệu này - theo Duchamp – là loại vật liệu tìm thấy về một mức độ nào đó biểu hiện khuynh hướng mỹ học truyền thống của bản thân người nghệ sĩ, vật liệu làm sẵn là sản phẩm sản xuất hàng loạt của công nghiệp, còn vật liệu tìm thấy là các loại đồ vật quen thuộc thường gặp trong cuộc sống, nó có thể rời rạc, thậm chí là rác thải.

Brian Goggin, Ở ngoài cửa sổ, *1372 × 8534cm, 1997, Sanfrancisco*

Tóm lại, ta thấy nghệ thuật sắp đặt có thể làm bằng rất nhiều loại đồ vật và từ nhiều cách tổ chức không gian. Và nghệ thuật sắp đặt có thể có một mối liên hệ liên quan với nhiều ngành nghệ thuật khác.

Chương 22

XU HƯỚNG PHÁT TRIỂN CỦA ĐIÊU KHẮC PHƯƠNG TÂY HIỆN ĐẠI

(Tổng thuật theo tài liệu nước ngoài)

1. KHÁI QUÁT CHUNG VỀ QUÁ TRÌNH PHÁT TRIỂN VÀ NHỮNG ĐẶC ĐIỂM CHÍNH CỦA ĐIÊU KHẮC PHƯƠNG TÂY HIỆN ĐẠI

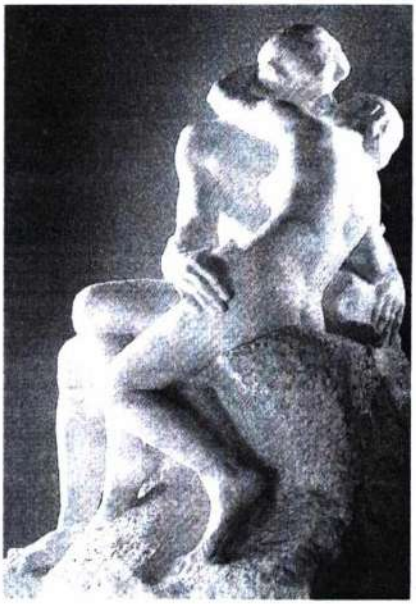
• Khái quát chung về quá trình phát triển

Nghệ thuật điêu khắc vào cuối thế kỷ XX phát triển vô cùng mạnh mẽ, các lý luận và trường phái nghệ thuật điêu khắc mới không ngừng xuất hiện. Sự phát triển của giai đoạn này có ý nghĩa đặc biệt đối với lịch sử nghệ thuật điêu khắc hiện đại.

Từ thế kỷ thứ XVII, hội họa luôn chiếm ưu thế trong lĩnh vực nghệ thuật, ngược lại, điêu khắc và tạo hình lại bị suy thoái. Nhưng đến nửa sau thế kỷ XIX, nhà điêu khắc người Pháp Auguste Rodin (1840 - 1917) đã đem lại hơi thở mới cho nghệ thuật điêu khắc và tạo hình. Cùng xuất hiện với một loạt các nhà điêu khắc như Auguste Rodin là sự xuất hiện của nhà điêu khắc người Italia Medardo Rosso (1858 - 1928). Medardo Rosso là người đã phản đối việc chỉ chú trọng thể hiện kỹ xảo của các nhà điêu khắc Italia đương thời. Các tác phẩm của Auguste Rodin và Medardo Rosso rất giàu kịch tính và cũng giống như các nhà hội họa theo trường phái Ấn tượng giai đoạn cuối thế kỷ XIX, hai ông đã đưa ra nhiều vấn đề mới trong việc thể hiện nghệ thuật điêu khắc hiện đại. Cùng với các nhà nghệ thuật điêu khắc và tạo hình còn có các họa sỹ cũng thử sức trong nghệ thuật điêu khắc như Pablo Picasso (1881 - 1973), Georges Braque (1882 - 1963)... hơn nữa các tác phẩm của các họa sỹ này còn chiếm một vị trí quan trọng trong lịch sử nghệ thuật điêu khắc và tạo hình hiện đại.

Đến thế kỷ XX, trước sự tấn công của trào lưu nghệ thuật hiện đại, "nghệ thuật tái hiện" có tính thuyết minh và tính cốt truyện đã mất dần vị trí, đến ngay cả các tác phẩm điêu khắc, tạo hình chân dung, các tượng đài kỷ niệm và các bức tượng trang trí trên các công trình kiến trúc cũng không thoát được tình trạng trên. Năm 1917, khi Auguste Rodin qua đời cũng là lúc chấm dứt của "nghệ thuật tái hiện" thế kỷ 18, đồng thời các trường phái nghệ thuật mang tính cách mạng như trường phái Lập thể, Vị lai, Da đa và Cấu trúc bắt đầu phát triển ra toàn châu Âu. Vì thế mà có người đã nói Auguste Rodin là ngọn đuốc cuối cùng của nghệ thuật điêu khắc và tạo hình tái hiện. Cùng lúc đó trào lưu tư tưởng nghệ thuật kiếm tìm hình thức và quan niệm mới đã bắt đầu manh nha xuất

hiện, nhiều trường phái điêu khắc và tạo hình hiện đại mới ra đời. Mặt khác, giai đoạn này ở châu Âu nền công nghiệp phát triển mạnh, xã hội xảy ra nhiều cuộc cách mạng lớn, nền văn minh cơ khí dần thay đổi đời sống của con người và cũng tác động ảnh hưởng tích cực tới thái độ sáng tác của các nhà nghệ thuật điêu khắc.



Auguste Rodin, Nụ hôn, *Tượng điêu khắc đá, 183,6cm x 110,5cm x 118,3cm, 1888 - 1898, Bảo tàng Mỹ thuật Auguste Rodin - Paris.*

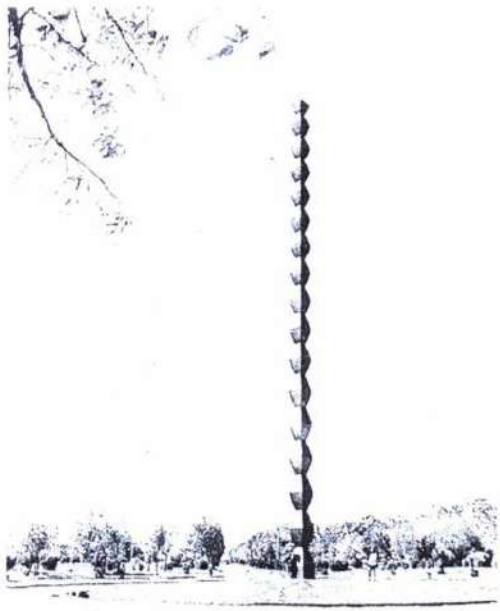
Edgar Degas, Người phụ nữ rửa chân, *Tượng đồng đúc, 19,3cm x 14,5cm x 20cm, 1898.*

• Những đặc điểm chính

Một trong những đặc điểm đặc trưng của nghệ thuật điêu khắc thế kỷ XX là các nlhà nghệ thuật đều sáng tác từ sự trải nghiệm thực tế, họ đều đi từ cái gốc của nghệ thuật điêu khắc, thay đổi dần dựa trên truyền thống để tạo ra nghệ thuật điêu khắc mới.

Các nhà nghệ thuật bỏ dần phong cách chú trọng tạo hình kỹ xảo trên điêu khắc và thay vào đó là phong cách thể hiện tạo cảm giác cảnh sắc trên bề mặt tác phẩm điêu khắc và tạo hình của mình.

Các nhà nghệ thuật giai đoạn này coi điêu khắc và tạo hình như một phong cách hội họa, nên trong quá trình sáng tạo điêu khắc đã kết hợp nhuần nhuyễn giữa điêu khắc và hội hoạ với nhau, tạo nên một phong cách mới trong nghệ thuật điêu khắc và tạo hình hiện đại.



Constantin Brancusi.
Cột vô tận, *Gang,*
cao 29,35m, 1937,
Tirgu Jiu, Rumani.

Các tác phẩm nghệ thuật điêu khắc giai đoạn này phần lớn dựa theo nguyên tắc làm việc và chuyển động của các máy móc cơ khí.

Những vật liệu chủ yếu dùng để tạo tác trong các tác phẩm nghệ thuật điêu khắc và tạo hình là kim loại, đồng, sắt, dây sắt, nhôm, thuỷ tinh (kính), chất dẻo và các chi tiết máy móc cơ khí... khác với các vật liệu truyền thống trước đây như gỗ, đá.

2. MỘT SỐ TRƯỜNG PHÁI NGHỆ THUẬT ĐIÊU KHẮC PHƯƠNG TÂY HIỆN ĐẠI

• Điêu khắc Lập thể

Trường phái Lập thể do Picasso và Georges Braque khởi xướng, là phong trào nghệ thuật có ảnh hưởng lớn ở đầu thế kỷ XX, nó đã khơi gợi và ảnh hưởng mạnh mẽ tới điêu khắc và tạo hình hiện đại. Vốn dĩ, phong trào hội họa mới này được phát triển từ nghệ thuật điêu khắc và tạo hình trong thời kỳ sơ khai, nghệ thuật điêu khắc và tạo hình hiện đại thì lại đi theo những hình thức của hội họa. Khi trường phái Lập thể hưng khởi, mới đầu chỉ là một phong trào hội họa, nhưng sau khi phát triển và mở rộng, đã ảnh hưởng tới điêu khắc và tạo hình cùng với nghệ thuật kiến trúc và các loại hình nghệ thuật trang trí khác. Nhiều tác phẩm điêu khắc và tạo hình khi đó rất gần với hội họa. Hội họa của

trường phái Lập thể là đem hình ảnh của vật thể phân giải ra rồi tổ hợp lại trên mặt phẳng, điêu khắc và tạo hình của trường phái Lập thể thì lại qua phân tích rồi tổ hợp lại trong cấu trúc của hình khối. Do đó, điêu khắc và tạo hình của trường phái Lập thể chỉ chú trọng đến sự kết hợp của "bề mặt khối hình", mà phủ nhận sự thể hiện cảm nhận về sự nặng nhẹ, ít nhiều biểu hiện ra của vật thể trong tác phẩm khi tạo hình nghệ thuật, quan sát từ nhiều góc độ, việc đi từ biến đổi cấu trúc, sẽ làm hình thái lộn xộn và phức tạp hơn.

Trong số rất nhiều các nhà điêu khắc và tạo hình thuộc trường phái Lập thể, nổi tiếng nhất là Duchamp Villon (1876 - 1918) và Ossip Zadkine (1890 - 1967). Duchamp Villon là em của danh họa Jack Villon, là anh của danh họa Marcel Duchamp. Ông bắt đầu sự nghiệp điêu khắc và tạo hình khi 22 tuổi, từng theo học nghề điêu khắc gia Auguste, nhưng sau này ông đã thoát khỏi ảnh hưởng của Auguste và đi theo con đường của trường phái Lập thể và chuyên tâm theo nghiệp sáng tác. Năm 1914, với việc sử dụng những khối thép tạo thành cấu trúc trừu tượng, giàu cảm xúc mang tính cơ khí, ông đã hoàn thành được một tác phẩm điêu khắc và tạo hình mang tên *Ngựa*. Tác phẩm *Ngựa* này của ông thể hiện hình ảnh hoạt động của con ngựa, lấy một hình thể phân giải thành nhiều tổ hợp mặt khối mà thành. Từ nền văn minh cơ khí, Duchamp Villon đã có được ý niệm mới và tích cực thể hiện ý niệm mới của mình trong tác phẩm này. Ngày nay, tác phẩm điêu khắc và tạo hình này của ông được coi là một trong những đại diện cho điêu khắc và tạo hình của trường phái Lập thể. Tiếp theo là Ossip Zadkine, khi còn trẻ ông chưa từng theo ai học điêu khắc và tạo hình, nhưng những sáng tác của ông chịu ảnh hưởng của Constantin Brancusi. Ông có nhiều cảm hứng với điêu khắc và hội họa của phái Lập thể, phong cách của Zadkine là trong những đường nét khắc họa từng làn da, thớ thịt vừa đầy đặn vừa giản dị, trong những cảm xúc như mê hoặc, tái hiện được cái đẹp mang tính hoang dã nguyên sơ, mạnh dạn lấy mặt cong của chỗ lồi lõm làm thành sự tổ hợp và thống nhất hữu cơ. Tác phẩm nổi tiếng nhất của ông là *Đô thành không trái tim*. Tác phẩm này là một tấm bia tưởng niệm chiến tranh ở thành Rotterdam. Ông tạo ra nó để lột tả sự khủng khiếp mà chiến tranh gây ra cho loài người. Về mặt kỹ xảo, căn bản ông vẫn sử dụng những yếu tố hội họa của trường phái Lập thể. Ossip Zadkine được gọi là người hoàn thiện trường phái Lập thể.

Ngoài ra, còn có một số nhà nghệ thuật điêu khắc khác như: Alexander Archipenko 1887 - 1964) sinh ở Kiev người Nga, sau đó nhập quốc tịch Mỹ và định cư ở NewYork; Julio Gonzalez, người Tây Ban Nha (1876 - 1892) và Henri Lawrence (1881 - 1954), người Pháp đều là các nhà điêu khắc và tạo hình của trường phái Lập thể.

+ Tác phẩm điêu khắc và tạo hình cơ thể người của Archipenko đã đưa chi phải và các bộ phận khác của cơ thể người trở lại thành dạng hình nón và hình trụ, giải phóng khỏi thước đo tiêu chuẩn của điêu khắc và tạo hình. Ông đã tiến hành Lập thể hóa (hình khối hóa), việc tạo hình được mở rộng trên mặt phẳng của nhiều họa sỹ theo phong cách

lập thể, ngoài ra, trong khi tạo hình, các tác phẩm điêu khắc và tạo hình theo phong cách hội họa mà ông thử nghiệm đều có mầu sắc bình thường như hội họa. Ông đã từng nói, một nhà điêu khắc và tạo hình xuất sắc phải biết tạo hình và cũng phải hiểu biết về màu sắc. Thực chất của hoạt động tạo hình của Archipenko là thử nghiệm phân giải và xác nhận, rồi từ sự phân giải mà cho ra đời hình thái trừu tượng mới trên nguyên mẫu của hình thái cơ thể người. Sự tạo hình của Archipenko cũng giống Zadkine đem cơ thể người phân ra thành mặt lõm và mặt lồi rồi tổ hợp, nhưng điểm khác nhau giữa họ là tác phẩm của Archipenko ngoài chịu ảnh hưởng của trường phái Lập thể, còn có cả tính mộc mạc của điêu khắc và thể hiện được cả sự nhiệt tình vốn có trong tác phẩm của Rodin.

+ Henri Lawrence đi theo con đường điêu khắc và tạo hình là bởi vì ông từng qua lại với Archipenko, nên đã chịu ảnh hưởng của trường phái Lập thể và quyết định theo nghề tạo tác điêu khắc và tạo hình. Tác phẩm của ông cũng sử dụng mầu sắc, nhưng điểm nhấn trong tác phẩm của ông là thể hiện tính tạo hình một cách toàn vẹn và mạnh mẽ trên các tượng điêu khắc cơ thể người (các bộ phận đều được khuếch trương thành hình tròn hoặc hình nón).

Ossip Zadkine, Đô thành không trái tim.
Tượng đồng đúc, cao 600cm, 1951 – 1953, Nghệ thuật môi trường ở thành phố Rotterdam.

Jacques Lipschitz, Tiếp xúc,
Tượng hàn, 1913.

+ Đặc điểm đặc sắc nhất trong điêu khắc và tạo hình của Julio Gonzalez là trong nhiều loại vật liệu, ông chỉ chọn sắt làm vật liệu sáng tác, ông vận dụng kỹ thuật hàn, tự do cấu thành cấu trúc cơ thể người, cách tạo hình trừu tượng hóa đó đã làm hiện ra một

thế giới ảo thuật có sức hấp dẫn. Julio Gonzalez có mối thâm giao với Picasso, ông đã phối hợp giúp đỡ Picasso khi Picasso bắt tay vào việc tạo hình bằng vật liệu sắt. Nhưng bên cạnh đó, cũng không thể phủ nhận rằng, các tác phẩm của Gonzalez cũng chịu ảnh hưởng của Picasso về mặt cấu trúc. Gonzalez được coi là người đi tiên phong trong việc dùng thép làm vật liệu sáng tác, mở đầu cho việc dùng thép làm chất liệu cho tạo hình điêu khắc và tạo hình ở thế kỷ XX. Sau hai cuộc đại chiến thế giới, thép đã trở thành loại vật liệu phổ biến được các nhà điêu khắc sử dụng. Trước chiến tranh, ông từng nói: "Từ nhiều thế kỷ trước, thép đã được sử dụng để tạo ra nhiều vật phẩm đẹp đẽ, đáng tiếc hầu hết lại là vũ khí. Giờ loại kim loại này đã không còn là một công cụ giết người hay là công cụ khoa học cơ khí cao cấp vì bàn tay hòa bình của các nhà nghệ thuật cuối cùng cũng đã đem lại sức sống cho nó". Việc điêu khắc và tạo hình từ thép của Gonzalez tạo ra ảnh hưởng sâu rộng với điêu khắc và tạo hình của nước Mỹ sau này. Những tác phẩm của Gonzalez giàu vẻ trần trụi hơn thì tác phẩm của Calder giàu chất thơ hơn.

• Điêu khắc Vị lai

Trường phái Lập thể mới khởi hưng chưa lâu, ở Italia đã xuất hiện trường phái Vị lai. Filippo Marinetti người tiêu biểu nhất trong số các họa sỹ thuộc trường phái Vị lai ở Italia đã dũng cảm đưa ra tuyên ngôn nghệ thuật. Đó là tuyên ngôn "Le Figaro" được nêu ra tại Paris vào năm 1909, trong tuyên ngôn có một đoạn hay nhất là: "Chúng ta nên thừa nhận rằng cái đẹp cao thượng và vĩ đại nhất trên thế giới là cái đẹp tốc độ, âm thanh vang dội mà ôtô phát ra, hay tiếng đường đạn phát ra từ nòng súng còn đẹp hơn cả Nike of Samothrace" (Tượng điêu khắc bằng đá cẩm thạch của Hy Lạp, được phát hiện tại đảo Samothrace vào năm 1863, hiện đang được lưu giữ tại Bảo tàng mỹ thuật Louver Paris, còn thường được gọi là Tượng nữ thần chiến thắng). Mục đích hoạt động của trường phái Vị lai là dốc lòng ca ngợi vẻ đẹp của tốc độ, của hoạt động và quy luật vận động của cuộc sống, cho rằng mỹ thuật chính là vận tốc. Như thế, Tuyên ngôn của trường phái Vị lai đã thể hiện rõ ý thách thức với nghệ thuật của Auguste Rodin (Nghệ thuật Tái hiện). Bởi vì Nike of Samothrace là kiệt tác của điêu khắc và tạo hình Hy Lạp, mà điêu khắc và tạo hình của Auguste chính là sự kế thừa truyền thống điêu khắc và tạo hình của Hy Lạp.

Umberto Boccioni (1882 - 1916) là một thành viên của trường phái Vị lai, vào năm 1912 ông đã viết "Tuyên ngôn kỹ thuật của điêu khắc và tạo hình" cho trường phái Vị lai, trong tuyên ngôn đó có một đoạn viết: "các nhà điêu khắc và tạo hình khi tạo một tác phẩm để thích ứng với tính bắt buộc nội tại của tạo hình, có thể sử dụng 20 loại vật liệu trở lên như: "gỗ, bê tông, giấy quảng cáo, vải, thủy tinh và ánh sáng của điện..."

Về phương diện sử dụng vật liệu, Umberto Boccioni đã vượt khỏi giới hạn của truyền thống, và chú ý theo đuổi tốc độ cơ khí thời đại và tính vận động.

Về mặt cấu trúc của tác phẩm, nếu như trong tác phẩm phải thể hiện quy luật vận động đặc biệt, thì có thể sử dụng mô tơ nhỏ, để tác phẩm chuyển động. Đây cũng là

điểm đặc biệt được Umberto Boccioni viết trong "tuyên ngôn kỹ thuật điêu khắc và tạo hình của trường phái Vị lai".

Các tác phẩm điêu khắc và tạo hình trước đây chỉ chú trọng đến yếu tố không gian, nhưng đến thời kỳ này, trường phái Vị lai đã chú ý đến yếu tố thời gian, đồng thời còn lưu ý đến sự thể hiện của cả hai yếu tố không gian và thời gian.

Tác phẩm tiêu biểu của Umberto Boccioni có tên *Thể liên tục đơn nhất của không gian* đã thể hiện một cách mạnh mẽ tính chuyển động của người đi bộ, tạo ra thước đo tiêu chuẩn của tính chuyển động và liên tục. Một tác phẩm khác nữa của ông có tên là *Sự mở rộng của chiếc bình trong không gian*. Với tác phẩm này, từ mặt nghiêng của chiếc bình, ông đã thể hiện được hình thái mở rộng của không gian và thể hiện được cả mặt trong và mặt nghiêng bên ngoài của chiếc bình. Đồng thời lấy hình thái mở rộng để thể hiện sự trôi đi của thời gian, đưa yếu tố thời gian vào điêu khắc và tạo hình, điêu khắc và tạo hình của ông là sự quan sát ở nhiều góc cạnh, phân giải hình thái của đối tượng tạo hình trong không gian và thời gian, mà lại tạo ra thể cấu trúc của động thái.

Umberto Boccioni, Sự mở rộng của chiếc bình trong không gian,
cao 38,1cm, sưu tập tư nhân, 1912.

Sau khi trường phái Vị lai hưng khởi, nhiều nhà điêu khắc và tạo hình của trường phái Lập thể cũng đã chuyển hướng sáng tác theo hướng của trường phái Vị lai, nhưng họ đều đã chắt lọc tinh hoa của cả hai trường phái như Jacques Lipchitz (1891 - 1973) chính là một nhà điêu khắc thuộc về cả hai trường phái Lập thể và Vị lai.

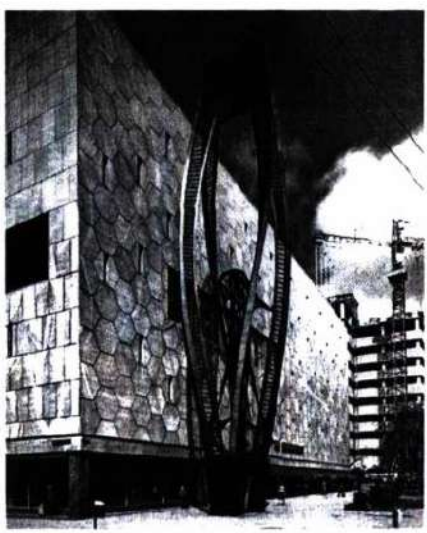
Cống hiến lớn nhất của trường phái Vị lai cho điêu khắc hiện đại là đã tạo ra một quan niệm mới về việc sử dụng vật liệu điêu khắc. Trước đây vật liệu của điêu khắc và

tạo hình chỉ có đá, gỗ, thạch cao..., Umberto Boccioni của trường phái Vị lai đã chủ trương sử dụng rộng rãi tất cả các loại vật liệu mới, đặc biệt là các loại sản phẩm mới của thời đại khoa học. Việc thiết lập nên quan niệm mới này có ý nghĩa vô cùng quan trọng đối với sự phát triển của điêu khắc hiện đại.

• Chủ nghĩa Kết cấu

Trường phái Kết cấu là một trường phái tiến bộ trong nghệ thuật có xuất xứ chủ yếu ở Nga. Nghệ thuật điêu khắc của trường phái này xa rời mọi miêu tả tự nhiên, đi theo cấu trúc trừu tượng thuần túy của hình học, nhưng vẫn gắn bó với nền chính trị của Liên Xô những năm 1920. Năm 1923, Vladimir Tatlin, một thành viên chủ chốt của trường phái Kết cấu đã khởi xướng việc dùng gỗ và sắt để làm vật liệu tạo nên tác phẩm điêu khắc. Sau này, ông lại tiếp tục tạo ra các tác phẩm theo hướng thử thách không gian mới tương ứng với thời đại cơ khí. Năm 1917, ông đã tạo ra một tác phẩm tạo hình bằng kim loại, ông dùng một dây sắt luồn qua bụng của tác phẩm, treo tác phẩm trong không trung, loại hình thái này làm cho người ta có cảm giác mất đi trọng lực. Nhưng tác phẩm nổi tiếng nhất của Tatlin là mô hình Đài kỷ niệm Đệ tam Quốc tế, bằng gỗ, thép và kính. Dự kiến nếu xây thật sẽ cao 400m, sáng tác năm 1919. Alexander Calder (1898 - 1976), một nhà nghệ thuật theo trường phái Kết cấu người Mỹ cũng đã bị ảnh hưởng của tác phẩm này mà có phản ứng nhạy bén về việc sáng tác "điêu khắc hoạt động".

Các nhà điêu khắc của trường phái Kết cấu ngoài Vladimir Tatlin còn có Naum Gabo (1890 - 1977), Antoine Pevsner, Kasimir Malevitr (1886 - 1962), Alekxandr Rodchenko (1891 - 1972), Kasimir Malevitr (1878 - 1935), Georges Vantongerloo (1886 - 1965). Năm 1920, theo sự trù liệu của Vladimir Tatlin, các nhà điêu khắc và tạo hình của trường phái Kết cấu đã tổ chức một cuộc triển lãm quy mô lớn của chủ nghĩa Kết cấu. Trong thời gian này họ đã ra "Tuyên ngôn của chủ nghĩa Kết cấu" do Gabo và Antoine Pevsner cùng nhau soạn thảo. Cả hai đều cho rằng không gian và thời gian đều là



Naum Gabo, Cấu trúc, *thép, 1954 ~ 1957, Nghệ thuật môi trường trước cửa hàng bách hóa Orson Bean Karkov, tại Rotterdam*

các yếu tố của điêu khắc và tạo hình và nhấn mạnh về không gian cấu trúc hình thái hình học. Đồng thời họ cũng cho rằng: "Việc coi sự ngừng nghỉ của nhịp điệu là một yếu tố nghệ thuật là một sai lầm hình thành trong suốt 3000 năm nay của mỹ thuật Ai Cập. Nếu nói về cảm giác hiện tại, yếu tố quan trọng của nghệ thuật phải là nhịp điệu vận động". Gabo và Antoine Pevsner là sứ giả của sự chuyển tiếp, sự ăn nhập vào nhau giữa điêu khắc và hội hoạ.

Trong số các tác giả tiêu biểu của trường phái Kết cấu, Antoine Kasimir Malevitr là người chú trọng về liên tưởng các mặt cong toán học, theo đuổi cấu trúc mang tính tốc độ, còn Gabo thì lại sử dụng các vật thể trong suốt như nhựa, kính (thủy tinh). Gabo từng nói: "tạo một bức tượng điêu khắc, không nhất thiết phải dùng phương pháp đúc, ví dụ như tôi đã sử dụng phương pháp điêu khắc giống như kỹ thuật làm cầu".

Năm 1917, Georges Vantongerloo đã tạo ra một cấu trúc khối cầu, năm 1920 Kasimir Malevitr đã dùng hình thái cơ bản của khối lập phương và khối cầu để cấu thành nên tác phẩm của mình, Alekxandr Rodchenko thì lại dùng bánh xe kim loại để tổ hợp cấu trúc. Tác phẩm của cả ba người này đều thể hiện rõ: chú ý tới sự vận dụng nguyên lý cấu trúc của hình thái hình học trừu tượng. Chủ trương của chủ nghĩa Kết cấu đã gây ảnh hưởng rất lớn đến phong trào tạo hình "Bauhaus" của nước Đức. Các nhà tạo hình như giáo sư Laszlo Moholy Nagy (1895 - 1946) và Max Bill (1908 ~) là những người đầu tiên của phong trào "Bauhaus" chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa Cấu trúc. Nghệ thuật tạo hình của Laszlolo Moholy Nagy đã tích cực sử dụng các vật thể trong suốt, thử nghiệm sự thể hiện mới với không gian trong sự kết hợp giữa chuyển động và ánh sáng. Phương pháp thể hiện này sau này được Victor Vasarely (1908 ~) và Nicolas Schoffer (1912 ~) tiếp tục phát triển thành cơ sở vững chắc cho việc mở rộng cách nhìn mỹ thuật mới.

Ngoài những nghệ nhân trên, còn có Jose de Riuera (1904 ~) và Richard Lippold (1915 ~) cũng là hai nhà điêu khắc và tạo hình người Mỹ chịu ảnh hưởng sâu sắc của trường phái Kết cấu. Jose de Riuera là một nhà điêu khắc và tạo hình rất khéo léo trong việc dùng kim loại để sáng tác. Năm 1946, ông đã tạo ra bức điêu khắc mang tên "*Vàng và đen*", ông đã dùng một tấm thép mỏng để thể hiện vẻ đẹp của mặt gấp khúc. Richard Lippold thì lại tinh sảo trong việc dùng dây kim loại để bện thành cấu thành không gian đặc thù.

• Trường phái điêu khắc Da da và Siêu thực

Trường phái Da da nổi lên sau trường phái Kết cấu, cũng có sức ảnh hưởng mang tích cách mạng đối với nghệ thuật điêu khắc và tạo hình hiện đại. Từng gia nhập trường phái Da da vào những năm 1930 của thế kỷ XX, Hans Arp (1887 - 1966) (hay Jean Arp), trong khi vô thức dùng kỹ xảo mang tính tự động để phác họa, đã dùng giấy mẩu để tạo những bố cục hình ảnh mang tính ngẫu nhiên trên tranh. Sau này, ông dùng các tấm gỗ để tổ hợp cấu trúc thay cho loại cấu trúc tạo bằng giấy mẩu này, tạo thành một loại phù điêu mới lạ, nhờ đó, cuối cùng ông đã đưa ra một loại hình điêu khắc và

tạo hình đơn giản. Loại hình điêu khắc và tạo hình này tái tạo lại cuộc sống tự nhiên dưới hình thức trừu tượng trong bầu không khí bình yên. Nhà điêu khắc và tạo hình người Anh, Barbara Hepworth đã rất xúc động với loại tác phẩm này của Arp. Các nhà điêu khắc và tạo hình có phong cách tác phẩm gần giống phong cách của Arp là Karl Hartung (1908 ~) và Alberto Viani (1906 ~). Cả hai người này đều dùng thủ pháp cô đọng, súc tích để chưng lọc ấn tượng của vẻ đẹp nữ tính, nặn tạo ra những hình thể đơn giản mà trang nhã.

Marcel Duchamp là nhà nghệ thuật nổi tiếng nhất của trường phái Da da, ông đã mạnh dạn lấy các thành phẩm thường thấy trong cuộc sống đời thường, kết hợp chúng lại với nhau và khẳng định đó là tác phẩm nghệ thuật. Ví dụ như ông đã dùng bánh xe, máy đánh chữ..., để tạo thành một tác phẩm điêu khắc và tạo hình. Ông đã đưa những vật thể trên vào một môi trường mới, khiến chúng tạo ra một luồng không khí mới, đồng thời cũng làm tăng thêm tác dụng công kích của trí tưởng tượng. Dùng tác phẩm của Marcel Duchamp để phân tích chủ trương của trường phái Da da là phủ định tất cả mọi nghệ thuật đã hình thành, khẳng định các vật thể không hề có ý nghĩa về nghệ thuật là những tác phẩm nghệ thuật lại là phù hợp nhất. Kiểu nghệ thuật Pop Art phát triển vào những năm 60 của thế kỷ XX của Mỹ cũng được gợi mở từ tư tưởng này của trường phái Da da.

Trường phái Da da đã phát triển ra "Chủ nghĩa Siêu thực", đưa sự phát triển của điêu khắc và tạo hình trừu tượng thuần túy chuyển sang hướng phát triển hữu cơ. Nhưng sự dung nạp giữa chủ nghĩa Siêu thực và chủ nghĩa Cấu trúc trừu tượng lại tạo ra điêu khắc và tạo hình cấu trúc hữu cơ. Phương hướng phát triển này đã ảnh hưởng rộng rãi đến trào lưu điêu khắc và tạo hình hiện đại.

Các tác phẩm của Alberto Giacometti (1901 - 1966) vào những năm 1930 của thế kỷ XX thể hiện rất rõ màu sắc Siêu thực, năm 1930, ông đã dùng kính, dây thừng, dây sắt... tạo ra tác phẩm *Cung điện buổi chiều*. Tác phẩm này đã trở thành tác phẩm tiêu biểu của trường phái Siêu thực. Trong hệ thống của chủ nghĩa Siêu thực còn có họa sỹ Joan Miro và Max Ernst cũng theo nghiệp tạo tác điêu khắc. Trong điêu khắc và tạo hình gốm của Joan Miró, nghệ thuật tạo hình lại mang đậm nguyên sơ và tưởng tượng. Các tác phẩm điêu khắc của ông cũng được cho là "vật thể siêu thực". Năm 1935, Max Ernst từng tạo điêu khắc bằng đá granit, như pho tượng điêu khắc "*Chim*", tạo ra cảm giác hài hước một cách bí ẩn. Kurt Schwitters cũng là một nhà điêu khắc thuộc trường phái Siêu thực, phong cách điêu khắc dùng ván gỗ để tổ hợp hình khối của ông rất gần với Siêu thực.

• Vai trò của Constantin Brancusi

Trong các phong trào nghệ thuật nổi lên từ nửa sau thế kỷ XX, có một nhà điêu khắc và tạo hình độc lập chưa từng gia nhập vào một trường phái nghệ thuật nào, đó chính là Constantin Brancusi (1876 - 1957). Sự chế tác của ông đã gây ra ảnh hưởng mang tính

cách mạng đối với nghệ thuật điêu khắc và tạo hình thế kỷ XX. Ông được gọi là "hòn đá tảng quan trọng" của khuynh hướng cách mạng trong trào lưu điêu khắc và tạo hình của chủ nghĩa trừu tượng hiện đại.

Có thể nói tác phẩm điêu khắc và tạo hình của Constantin Brancusi là phong cách đặc biệt được sinh ra từ sự dung hợp giữa chủ nghĩa kinh nghiệm của châu Âu với chủ nghĩa thần bí của phương Đông, tác phẩm của ông đi theo hướng đơn giản hóa mà trừu tượng một cách triệt để. Trên bề mặt đá cẩm thạch bóng loáng và phẳng lì, ông trực tiếp chạm trổ và mài ra những hình thái đơn giản, thể hiện được sự tinh túy của đối tượng điêu khắc. Ông từng nói: "chỉ có trong hình thái đơn giản mới hiểu được ý nghĩa đúng đắn của sự vật". Ông còn chịu ảnh hưởng sâu sắc nghệ thuật nguyên thuỷ châu Phi và chịu ảnh hưởng sâu sắc nghệ thuật dân gian của quê hương ông, là đất nước Rumani.

Các tác phẩm nghệ thuật của Constantin Brancusi là một gợi mở quan trọng cho điêu khắc và tạo hình hiện đại, ông tìm kiếm hình ảnh phản chiếu của hình thái ngay trong vật liệu điêu khắc. Coi vật liệu là cái gốc tạo ra trí tưởng tượng, từ đó, đã tạo ra thủ pháp điêu khắc và tạo hình thẳng đứng. Từ sau những năm 1930 của thế kỷ XX, việc khẳng định thủ pháp điêu khắc và tạo hình thẳng đứng đã được hầu hết các nhà điêu khắc và tạo hình hiện đại chú ý đến. Tinh thần cơ bản của điêu khắc và tạo hình thẳng đứng là điêu khắc và tạo hình độc lập trong hội họa, đưa điêu khắc và tạo hình trở thành nghệ thuật ba chiều (dài, rộng và sâu). Các nhà phê bình cho rằng thái độ tôn trọng đối với điêu khắc và tạo hình thẳng đứng của Constantin Brancusi đã trực tiếp ảnh hưởng tới các tác phẩm của Henry Moore (1898 - 1986), Barbara Hepworth (1905 - 1975) và cả Marino Marini (1901 - 1980) cũng chịu ảnh hưởng mạnh mẽ của Brancusi.

Một thay sự đổi mới khác trong điêu khắc và tạo hình của Constantin Brancusi là ông đã dùng thao tác máy móc để tạo tác điêu khắc. Ông để tác phẩm tự chuyển động trên kệ nhờ thao tác máy móc, rồi từ sự biến đổi của bóng tối và phản xạ của bề mặt, từ từ chạm ra hình dáng đường viền khung của hình thái. Ông đã đưa cảm xúc và chuyển động trong trong đường gân thớ thịt của chúng ta vào trong tác phẩm. Có không ít tác phẩm điêu khắc của ông lấy chủ đề về một loài chim tượng trưng cho sự may mắn được truyền tụng trong thần thoại của Rumania. Từ hình ảnh của tự nhiên, ông đã nghiên cứu vào bản chất của hình thái. Ví dụ như trong tác phẩm tiêu biểu của ông mang tên *Chim của không gian*, ông đã đưa một con chim có vẻ ngoài rất phức tạp trở về hình dạng đơn giản của loài lông vũ. Brancusi từng nói ông vô cùng ngưỡng mộ sự cất cánh bay cao của loài chim. Vì thế, hình tượng chim trong điêu khắc và tạo hình của ông thực chất là sự tạo hình hóa quan niệm chim bay, làm lộ ra một cách rất rõ ràng quan niệm về hình thể trừu tượng. Do đó, sự sáng tạo của ông hoàn toàn không thuộc về hình học mà chứa đựng chủ nghĩa tượng trưng mang tính trừu tượng cực đoan và bí hiểm. Trong lịch sử điêu khắc hiện đại, Constantin Brancusi đáng được đề cử là nhà điêu khắc và tạo hình tiên phong của thời đại cơ khí.

• Điêu khắc và tạo hình hiện đại thời Hậu chiến

Khi chiến tranh thế giới thứ hai bùng nổ, sự trải nghiệm cùng với những phát hiện và tuyên ngôn mới về nghệ thuật tạm thời ngừng lại. Bởi vì, chiến tranh bùng nổ vô hình đã khiến cho sự phát triển của nghệ thuật điêu khắc cũng như các loại hình nghệ thuật khác bị đình trệ. Nhưng ngay sau khi chiến tranh thế giới thứ hai kết thúc, theo đà phát triển của nền kinh tế các nước, các phong trào nghệ thuật lại phát triển phục hưng trở lại. Một hướng đi rất quan trọng trong điêu khắc sau đại chiến II là sáng tác theo khuynh hướng Sinh học, tiếp theo là xu hướng Hiện sinh và xu hướng Biểu hiện trừu tượng. Trong giới điêu khắc và tạo hình hiện đại của thế giới, lần lượt xuất hiện nhiều nhà điêu khắc trẻ cho ra đời nhiều tác phẩm mới, cạnh tranh với các nhà điêu khắc tiền bối trước đây.

Xu hướng phát triển của điêu khắc và tạo hình hiện đại sau chiến tranh thế giới thứ hai rất phức tạp. Nhưng trong xu hướng phức tạp đó, chúng ta vẫn có thể phân loại các nhà điêu khắc và tạo hình ra thành hai hệ thống:

Thứ nhất là hệ thống các nhà điêu khắc và tạo hình khởi nguyên từ trường phái Lập thể, Vị lai, Cấu trúc, Da da đến Siêu thực đã từng tham gia phong trào nghệ thuật hiện đại vào những năm 1920 của thế kỷ XX, và có những tác phẩm tiêu biểu trong giai đoạn thực nghiệm của phong trào nghệ thuật này. Sau chiến tranh, đã có những tổ chức của các trường phái nghệ thuật trên tan rã, mọi hoạt động cũng bị ngưng lại, tuy nhiên các nhà điêu khắc và tạo hình thuộc các trường phái này vẫn không ngừng cho ra đời những tác phẩm mang đậm dấu ấn cá nhân của bản thân. Hầu hết các tác phẩm quan trọng tiêu biểu của điêu khắc và tạo hình hiện đại trong khoảng thời gian mười năm sau chiến tranh, vẫn là các kiệt tác của các nhà điêu khắc và tạo hình trên.

Thứ hai là hệ thống các nhà điêu khắc và tạo hình trẻ hậu chiến mới bắt đầu cho ra tác phẩm, họ chưa từng tham gia vào phong trào nghệ thuật hiện đại trước chiến tranh, hoàn toàn là những gương mặt mới, tận lực theo đuổi những kiểu mẫu tiên phong nhất. Tác phẩm của các nhà điêu khắc và tạo hình này, trong thời kỳ đầu sau chiến tranh không hề nhận được sự quan tâm của công chúng, nhưng cho đến những năm 60 của thế kỷ XX trở về sau, trong lĩnh vực điêu khắc và tạo hình hiện đại, họ lại là những người chiếm ưu thế.

Xét về nội dung của tác phẩm, đặc trưng lớn nhất của tác phẩm điêu khắc và tạo hình sau chiến tranh là: sự đối lập lẫn nhau giữa trạng thái và hình khối hữu cơ với hình thái phân tích vô cơ, chỉ có một bộ phận nhỏ sự tạo tác là có sự dung hợp cả hai yếu tố này.

Các tác phẩm điêu khắc và tạo hình mang hình thái phân tích vô cơ được phát triển từ trường phái Kết cấu và trường phái Lập thể mà ra. Còn Henry Moore và Hans Arp là hai đại biểu của các tác phẩm mang hình thái trừu tượng hữu cơ. Tác phẩm của Moore rất có sức mở rộng. Trong sự cân bằng và tĩnh lặng, ông đã truyền vào tác phẩm bầu không khí đặc trưng của đất nước Anh, tác phẩm của ông còn chứa đựng tình cảm nồng đượm, tư tưởng sâu sắc và thể hiện ham muốn mãnh liệt. Ông chủ yếu lấy sự thể hiện các hình

ảnh của người quả phụ, trong cấu trúc mạnh mẽ mà mềm dẻo, thể hiện ra nhân tính và sức sống mãnh liệt. Những người theo đuổi phong cách này như ông cũng rất nhiều.

Ngoài ra, tác phẩm điêu khắc sau chiến tranh còn có một đặc sắc nữa là mở rộng việc sử dụng các loại vật liệu, như đá, gỗ, sắt, đồng, thiếc, chì, hợp kim, thủy tinh và các loại vật chất khác đều trở thành vật liệu sáng tác của nghệ thuật ba chiều của các nhà điêu khắc và tạo hình. Đồng thời, do có thay đổi về vật liệu tạo tác, nên kỹ thuật chế tác cũng không giống như trước nữa, nó hầu hết sử dụng các phương pháp kỹ thuật mới. Có thể nói, đây là điểm thể hiện rõ xu hướng mới của điêu khắc và tạo hình hiện đại sau chiến tranh.

• Nghệ thuật tạo tác mới của lớp các nhà điêu khắc và tạo hình trẻ

Có không ít các nhà điêu khắc và tạo hình kiệt xuất trong số các nhà điêu khắc và tạo hình trẻ sôi nổi sau chiến tranh, các tác phẩm nghệ thuật của họ đã tạo nên một bầu không khí mới cho nghệ thuật điêu khắc và tạo hình. Dưới đây, chúng tôi chỉ giới thiệu sơ qua về phong cách tác phẩm của họ, để bạn đọc có được cái nhìn khái quát về nghệ thuật điêu khắc và tạo hình sau chiến tranh.

Ở Anh có Eduardo Paolozzi, xuất phát từ hình thái trừu tượng hữu cơ, vận dụng nguyên lí cấu thành của kiến trúc, đã tạo ra một loại hình điêu khắc khác thường, mang nhịp điệu phức tạp. Reg Butler (1913 ~) cũng giống Eduardo Paolozzi đã dùng đồng và sắt để tạo tác phẩm điêu khắc, với phong cách trừu tượng thuần túy, nhưng trong bức tượng điêu khắc *thiếu nữ* của ông lại trộn lẫn yếu tố hình khối cụ thể. Lynn Chadwick, vốn theo phong cách tạo tác hoạt động, sau lại chuyển sang hướng chú trọng thể hiện trạng thái tĩnh lặng của tình cảm nội tâm, nhiều hình ảnh điêu khắc và tạo hình của ông là sự hóa thân của côn trùng hoặc động vật được chủ định nhân hóa, vì thế nhiều tác phẩm của ông mang đậm không khí của chủ nghĩa Siêu thực. Kenneth Armitage lại sử dụng kỹ xảo và phương pháp nửa trừu tượng, khắc họa sắc thái cuộc sống của người thành thị, trên một mặt bằng rộng tạo tác lên những tác phẩm điêu khắc có đường nét mỏng nối liền, chú trọng sự đơn giản, tác phẩm của ông còn rất giàu cảm giác động, vật liệu tạo tác của ông sử dụng chủ yếu là đồng.

Ở Pháp, Ecione Mcrtin (1913 ~), đã từng đạt giải thưởng điêu khắc và tạo hình tại Triển lãm mỹ thuật quốc tế Venice, nay là thành viên của "salon tháng năm" của Paris. Điêu khắc và tạo hình của ông vẫn dùng gỗ làm vật liệu, trong hình thái hữu cơ, thể hiện tính khoáng đạt và ẩn dụ. Cesar Baldaccini (1921 ~) đã dùng vỏ ôtô đã được ép tạo thành một loại hình thể khổng lồ. Các nhà phê bình cho rằng tác phẩm của Baldaccini phản ánh nền văn minh cơ khí hiện đại. Henri George Adam (1904 ~) đã đưa mối liên quan giữa bề mặt và đường thẳng hình học vào tác phẩm, nhưng xem ra tác phẩm của ông có độ mịn nhẵn và tinh xảo như ngọc, mộc mạc mà lại giàu ý thơ. Còn Ipousteguy tạo ra tác phẩm "*Nhân thể*" kỳ lạ, là một thủ pháp thể hiện hình khối cụ thể mới.

Ở Đức có Hans Uhmann, một điêu khắc gia trừu tượng có phong cách nổi bật. Tác phẩm của ông là những cấu trúc lạnh lùng, sắc sảo và mang tính trí thức, cũng là một thể loại có sự kết hợp giữa điêu khắc và kiến trúc, về bản chất mang truyền thống của chủ nghĩa biểu hiện của nước Đức, đậm dấu ấn dân tộc. F. Stanley (1911 ~) từng đến Paris và gia nhập vào hội tạo tác của Manessier Alfried. Ecionne Mcrtin, là một nhà điêu khắc và tạo hình trưởng thành trong không khí nghệ thuật tiên phong của Paris, sở trường của ông là điêu khắc và tạo hình cho gỗ, dùng gỗ để khắc ra những hình thái trừu tượng tinh xảo. Dùng phương pháp và kỹ xảo điêu luyện, thuộc về sự thể hiện mang tính hữu cơ.

Sau chiến tranh, ở Italia, rất nhiều các nhà điêu khắc và tạo hình hiện đại xuất hiện. Trong đó có Giacomo Manzu (1906 ~), với nghệ thuật tạo hình mạnh mẽ và dẻo dai ngấm tuôn chảy khí chất ngọt ngào và thanh nhã. Phong cách nghệ thuật của Emilio Greco (1914 ~) là sự kế thừa cái đẹp cổ điển của điêu khắc va tạo hình La Mã, vẻ đẹp nữ tính hiện đại mà ông tạo nặn, hình thái đơn giản mà nhẹ nhàng, tạo hình tao nhã mà sống động. Berto Lardera (1911 ~) dùng những miếng sắt tạo cấu trúc của bề mặt khối, thể hiện sự khỏe khoắn và mạnh mẽ. Umberto Mastroianni (1910 ~) dùng vật liệu kim loại để tạo ra các tác phẩm điêu khắc không có hình dạng cụ thể, giàu tính kịch và tính anh hùng ca. Pietro Consnagra (1920 ~) thể hiện mối quan hệ nhân gian, dùng bàn rèn của người thợ nguội tạc khắc ra những tác phẩm chú trọng về tính bề mặt, dùng phương pháp ẩn dụ, khiến chúng ta liên tưởng tới những hình ảnh của nhân gian. Gio Pomodoro (1930 ~) tạo ra những tác phẩm điêu khắc và tạo hình có đường nét mỏng nối liền thể hiện tính tạo hình nhẹ nhàng và nhiều biến đổi tao nhã.

Ở Mỹ, trong lĩnh vực điêu khắc và tạo hình cũng xuất hiện nhiều nhân tài. David Smith (1906 ~) dùng nhiều phương hình khắc nhau, những hình vuông tạo ra những cấu trúc tràn ngập tính không gian, sau chiến tranh ông chỉ dùng sắt làm vật liệu tạo tác. Tác phẩm của ông được coi là có nhiều đặc trưng cho tính hiện đại nhất. Theodore Roszak (1907 ~) dùng kim loại rèn ra những tác phẩm tràn đầy ý niệm tưởng tượng. Tác phẩm điêu khắc và tạo hình của Claire Falkenstein lại là một phong cách nghệ thuật khác. Alexandre Arsenne nhờ tạo ra "các tác phẩm điêu khắc và tạo hình hoạt động" mà trở thành nhà điêu khắc và tạo hình hiện đại nổi tiếng của Mỹ, ông sử dụng yếu tố cân đối giữa mặt nghệ thuật và vật lý để khiến toàn bộ tác phẩm chuyển động, các hình thể to nhỏ khác nhau, tự nhiên chuyển động từ trái sang phải, từ trên xuống dưới và ngược lại. Nhà phê bình Sweeney đã chỉ ra rằng tác phẩm của Alexandre Arsenne đã bị nhiễm tinh thần khai thác thời đại của nước Mỹ, và cho rằng sự tạo tác của Alexandre Arsenne là một sự kết hợp của sự hào phóng và hoàn mỹ, ở một phương diện khác, tác phẩm của ông cũng đã phản ánh được nét đặc sắc của nền văn minh cơ khí Mỹ. Tác phẩm điêu khắc và tạo hình của Nevelson Louise lại thường dùng các phế liệu trong đời sống làm vật liệu sáng tác, từ đó tạo ra một phong cách nghệ thuật điêu khắc mới. Vào những năm 1960 của thế kỷ XX, nước Mỹ nổi lên "phong trào nghệ thuật phổ dụng" - Pop Art, rất nhiều nhà điêu khắc và tạo hình đã

chuyển hướng sang tạo tác "phổ dụng", hầu như chỉ sử dụng các loại vật liệu điêu khắc và tạo hình là các vật thể thông dụng, mang tính phổ biến đại chúng. Các nhà điêu khắc tạo hình nổi tiếng của Mỹ theo "trào lưu nghệ thuật Pop Art" này vào những năm 60 có Edward, Malisa, Jasper Johns... Khi nghệ thuật Pop Art phát triển được khoảng hai đến ba năm đã ảnh hưởng rộng lớn đến các nước khác như Arman hay Mortial Raysse của Pháp đều là những nhà điêu khắc và tạo hình theo phong cách phổ dụng hiện đại. Tác phẩm của Arman tạo nên trật tự hình học thông qua sự quần tụ của vật thể, phản ánh văn minh cơ khí hiện đại, khiến chúng ta cảm nhận được tiết tấu và cuộc sống mà những linh kiện cơ khí và đồ vật trong sinh hoạt thường ngày này tạo ra. Tác phẩm của Raysse lại dùng những ống đèn neon uốn cong, đề tài đều là những sự vật thường gặp trong cuộc sống thường ngày, điêu khắc và tạo hình của ông cũng phản ánh văn minh cơ khí.

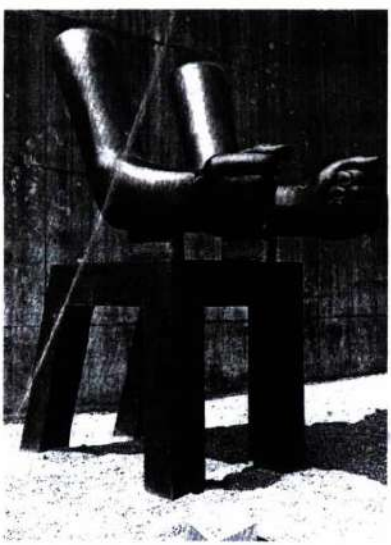
Barbara Hepworth,
Tạo hình hai người
(vòng tròn phân đôi),
Đồng đúc, cao 234cm, 1968.

Henry Moore, Tượng phân thể nằm nghiêng,
Đồng đúc, 1963.
Trung tâm nghệ thuật Lincoln New York.

Max Ernst, Chim,
Điêu khắc và tạo hình, 1935.

Gio Pomodoro, Khối cầu trong khối cầu,
Tác phẩm điêu khắc và tạo hình
Đồng đúc, 1978 ~1980.

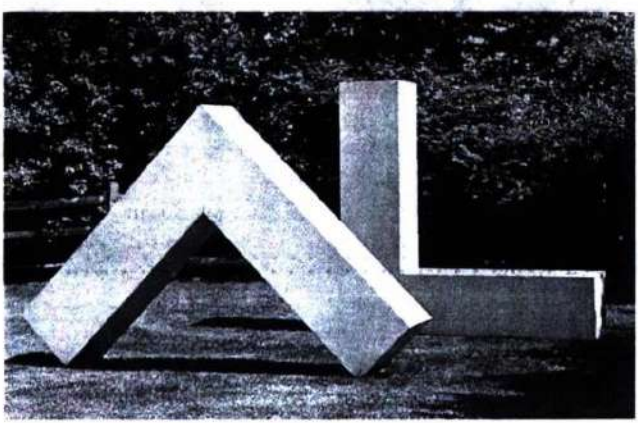
Lynn Chadwick,
Tượng hình hai người ngồi,
Đồng đúc, 1973.



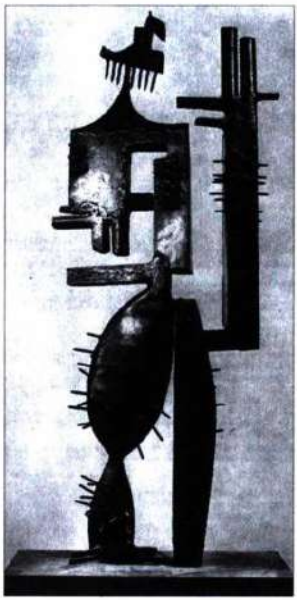
Armitage, Hai cổ tay, *Điêu khắc đồng đúc,*
1969- 1970.

Calder, Loài ốc, *Điêu khắc hoạt động dựng đứng,*
Bản kim loại và khối trụ, cao 914m, 1958, Paris.

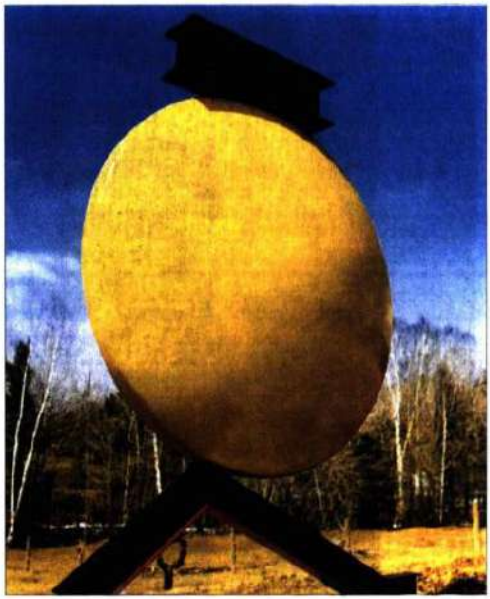
Frank O. Gehry, Bảo tàng Mỹ thuật Guggenheim Museum Bilbao, *kiến trúc hiện đại dạng chất dẻo.*



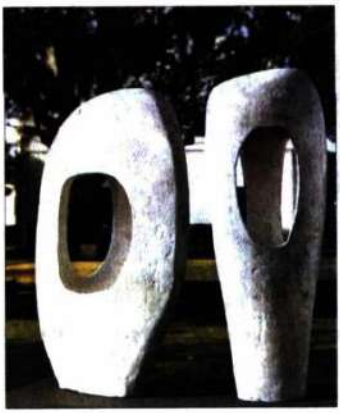
Robert Morris, Vô đề, *Gỗ sơn, 244 × 244 × 61cm, Bộ sưu tập tư nhân, Mỹ.*



Julio Gonzaleg, Cactus Man I, *Sắt đúc, 65,5 × 27,5 × 15,5cm, 1939, Bộ sưu tập tư nhân, Paris.*



David Smith, Bec-Dida Day, 12 July 1963, *Thép mạ, 230 × 150cm, Bolton Lamding, Estate of David Smith.*



Barbara Hepworth, Hai hình thức, *Đồng, cao 117cm, 1961, Bộ sưu tập tư nhân.*

Hans Arp, Thân thể ngưng đọng, *1947, Lưu giữ tại Bảo tàng mỹ thuật Venice Collezione Peggy Guggenheim.*

• **Ảnh hưởng của Nhóm điêu khắc Tiên phong**

Trong khoảng thời gian từ 1970 đến 1975, điêu khắc hiện đại xuất hiện hai dạng thức mới mẻ, đó là "điêu khắc và tạo hình động thái" và "điêu khắc và tạo hình cấu trúc cơ bản".

Đại biểu nổi tiếng nhất của điêu khắc và tạo hình động thái là Tinguely, Schoffer và Frank Malina. Điêu khắc và tạo hình động thái đưa yếu tố thời gian vào một tác phẩm tạo hình Lập thể, mượn lực chuyển động cơ khí khiến tác phẩm chuyển động không ngừng. Loại tác phẩm này ngoài việc chuyển tải được cảm giác về tốc độ và vẻ đẹp của trạng thái chuyển động còn hoà trộn những biểu hiện của ánh sáng, hình ảnh và âm thanh. Ví như tác phẩm của Tinguely chế tạo dựa trên lý luận về máy phát điện. Ông dùng các loại ống kim loại và bánh răng tổ hợp thành tác phẩm, lắp đặt thêm máy điện động, khiến một bộ phận hoặc toàn bộ tác phẩm chuyển động quay tròn, phát ra âm thanh "krac, krac". Nếu chụp ảnh tác phẩm này, vẫn có thể nhìn thấy hình ảnh kì ảo của những chuyển động liên tục. Tinguely từng có lời bàn về điêu khắc và tạo động thái như sau: "Người nghệ sĩ, trong nhịp điệu của thời đại anh ta đang sống, dốc tâm huyết kiếm tìm một trạng thái vận động vĩnh cửu, thể hiện những cọ sát và rung cảm của anh ta trước thời đại là khuynh hướng rất tự nhiên".

Điêu khắc và tạo hình cấu trúc cơ bản chọn nhà điêu khắc và tạo hình trẻ người Anh Anthony Caro (sinh năm 1954) làm chủ soái. Anthony Caro tập trung vào vận dụng những vật liệu công nghiệp mới nhất và những gam màu mãnh liệt của hội hoạ trừu tượng nhằm biểu đạt một kiểu điêu khắc và tạo hình cấu tạo đơn thuần. Về sau phong cách này đã lôi cuốn rất nhiều nhà điêu khắc và tạo hình trẻ tuổi các nước Anh, Mỹ, trong đó có thể kể ra một số gương mặt nổi tiếng như David Annkslky, Salvatore Romano, Robert Moris, Peter Philips, Ame Truit, Philip King.

Phong cách điêu khắc này về mặt sáng tạo hình thái, hoàn toàn vẫn bắt nguồn từ "cấu tạo cơ bản", như khối lập phương, hình nón, hình cầu, mặt phẳng hình học, trở về với hình thái đơn thuần, đồng thời trên bề mặt mỗi tác phẩm đều sơn màu rực rỡ. Ví dụ như điêu khắc của Caro, chính nhờ những màu sơn phát quang bắt mắt mà thu hút người xem. Rất hiển nhiên, đó chính là ảnh hưởng của lớp lớp trào lưu hội họa trừu tượng hình học đối với giới điêu khắc mấy năm gần đây. Mặt khác, phong cách điêu khắc này về tạo hình phần lớn dựa trên nền tảng lý luận kiến trúc học, cơ khí học, vật lý học, giáo dục. Nó thu hút sự chú ý không chỉ bởi sự mới mẻ về hình thái, việc vận dụng những gam màu rực rỡ cơ bản và những vật liệu công nghiệp mới nhất, mà cái khiến người ta chú ý hơn nữa là sự đối lập giữa nó và điêu khắc và tạo hình gỗ đá truyền thống, khai mở một cảnh giới hoàn toàn mới cho nghệ thuật điêu khắc.

Tóm lại, điêu khắc và tạo hình hiện đại thế kỷ XX phát triển và diễn biến khá nhanh. Hình thức của điêu khắc và tạo hình hiện đại tuy còn rất phức tạp nhưng vấn đề cơ bản chủ yếu vẫn quy về tác dụng tương hỗ của không gian và hình khối, có người

chú trọng vào biểu hiện hình khối, có người nhấn mạnh sự cấu trúc của không gian. Nếu lấy chất liệu làm căn cứ phân biệt, những vật liệu như đá, gỗ, đồng v..v.. thích hợp cho việc nhấn mạnh biểu hiện hình khối, còn nhôm, chất dẻo, dây sắt, thuỷ tinh (kính)... lại hợp với nhấn mạnh biểu hiện không gian. Thông thường, những chất liệu tạo cảm giác trọng lượng phù hợp với biểu hiện hình khối, những vật liệu trong suốt hoặc nhẹ hơn thì phù hợp với biểu hiện không gian. Có không ít nhà bình luận cho rằng, trong giới điêu khắc và tạo hình hiện đại, nghệ thuật điêu khắc và tạo hình của những nước có trình độ văn hoá tương đối cao nghiêng về biểu đạt không gian. Ngược lại, điêu khắc và tạo hình của những nước có trình độ văn hóa chưa phát triển lắm lại lấy hình khối làm trọng. Thực ra không thể đưa ra những kết luận vội vàng như vậy. Bàn về điêu khắc và tạo hình hiện đại sau chiến tranh, xu hướng rõ rệt của nghệ thuật điêu khắc và tạo hình hiện nay là đã bắt đầu tiếp thu học hỏi tinh hoa của những bộ môn nghệ thuật khác, tự làm giàu thêm cho mình. Cũng bởi thế, các nhà điêu khắc và tạo hình như các kiến trúc sư, hoạ sĩ cho đến những nghệ sĩ của các bộ môn nghệ thuật khác, trong 10 năm trở lại đây có xu thế dần thu hẹp khoảng cách để hợp tác với nhau. Điêu khắc và tạo hình động thái hiện nay vừa mang dáng dấp của nghệ thuật có tính thời gian như âm nhạc và vũ đạo, vừa dung hoà với nghệ thuật tạo hình không gian thị giác. Những nhà điêu khắc và tạo hình hiện đại phần lớn đều tràn đầy tinh thần thực nghiệm, không ngừng thể nghiệm và tìm tòi, sáng tạo ra những lĩnh vực mới cho điêu khắc và tạo hình hiện đại. Ta có thể nói sự tương tác giữa hội hoạ, điêu khắc, kiến trúc trong xã hội hiện đại ngày càng gắn bó chặt chẽ với nhau, và những bộ môn mới luôn luôn ra đời, ví dụ chuyên ngành nghệ thuật công cộng.

Phụ lục

CÓ MỘT CÁCH NHÌN NHƯ VẬY ĐỐI VỚI HỘI HOẠ PHƯƠNG TÂY HIỆN ĐẠI

Đối với một hiện tượng, một sự vật hay một bộ môn khoa học, một ngành nghệ thuật, có thể có nhiều cách tiếp cận. Đặc biệt, đối với một môn học, cách tiếp cận tiến bộ nhất là cách tiếp cận hệ thống (System Approach), cách tiếp cận này có xuất xứ từ môn Điều khiển học và phát triển lên thành một phạm trù triết học. Khi giảng bài, thông thường thầy giáo phải đưa ra một dàn ý, một chương trình, nhưng thời hiện đại, vì học sinh là chủ thể, nên làm sao để cho học sinh chủ động tư duy, suy ngẫm và rút ra những điều bổ ích riêng là quan trọng. Tương tự, nhà văn hiện đại cũng không "ép" người đọc hiểu chủ quan ý kiến của mình, mà trong khi "đọc", ý nghĩa của tác phẩm sẽ "vận động" tuỳ theo cách suy luận của "người sử dụng" tác phẩm văn học. Cách "đọc", do vậy, rất quan trọng. Giới kiến trúc thì "đọc" một mặt bằng đô thị, đọc một hệ thống quảng trường, đọc một mặt bằng nhà ở; giới thưởng thức hội hoạ thì "đọc" một chặng đường lịch sử hội hoạ, đọc một phong cách hội hoạ, đọc một tác phẩm hội hoạ, đọc cách vẽ của một hoạ sĩ như thế nào. Những vấn đề trên đây là những vấn đề quan trọng đối với các loại hình nghệ thuật, nhất là khi xem xét chúng trong mối quan hệ với ngôn ngữ học để "đọc" ngôn ngữ của các ngành nghệ thuật.

Tuy vậy, để "đọc" được văn học, "đọc" được kiến trúc, "đọc" được hội hoạ, không phải cứ để người đọc, nhất là trong điều kiện các tầng lớp bạn đọc hiện nay có trình độ rất khác nhau, loay hoay mà không có hướng dẫn. Chính vì vậy cần có lý luận và phê bình của các ngành nghệ thuật. Tất nhiên là có nhiều cách nhìn và đã có nhiều cuốn sách Lịch sử nghệ thuật có giá trị ra đời vào các thời điểm khác nhau đã làm rõ hơn cho sự nhận tri của chúng ta về nghệ thuật.

Bài viết này, như tên đã viết ở đầu bài, đặt trọng tâm vào nghệ thuật hội hoạ và ý nghĩa của cụm từ "có một cách nhìn" ở đây là chúng tôi muốn chỉ cách nhìn của Véronique Prat.

Véronique Prat là một nhà nữ phê bình hội hoạ người Pháp, người phụ trách chuyên luận phê bình nghệ thuật trên tờ Le Figaro. Loạt bài phê bình hội hoạ của Véronique Prat về hội hoạ hiện đại phương Tây trên báo Le Figaro đã làm cho bà trở nên nổi tiếng. Vai trò của Véronique Prat trong phê bình hội hoạ có vẻ giống như vài trò của Ada Louis Huxtable - nhà nữ phê bình kiến trúc thế giới người Mỹ - trong kiến trúc vậy.

Véronique Prat không hẳn rời bỏ cách viết phê bình kiểu biên niên sử, nhiều khi bà vẫn nói đến tiểu sử của các hoạ sĩ bằng một cách để ta đủ hiểu thân thế của họ, nhưng điều mà bà nhấn mạnh và muốn làm nổi bật nhất là những cuộc cách mạng của Hội hoạ thế kỷ XX đã xảy ra như thế nào, đúng là điều mà bà chỉ ra cho mọi người biết đâu là "những bùng nổ" của hội hoạ thế kỷ XX.

Ta phải luôn luôn hiểu rằng Hội hoạ thế kỷ XX là một cách nhìn thời kỳ, giai đoạn, một cách khái quát, thật ra nền hội hoạ này bắt đầu từ năm 1890, với cột mốc là chủ nghĩa Tượng trưng, được đánh dấu bằng bức tranh "Tấm gương soi của thần Vệ nữ" của Burne - Jones. Từ thời điểm này, theo Prat, sau chủ nghĩa Ấn tượng, thế kỷ XX có một cục diện hội hoạ đầy tính cách mạng, từ phong phú đến hỗn loạn, từ gây sốc đến rối ren, từ rộng mở đến hũ nút.

Việc lấy thời điểm 1890 làm thời điểm "đổi mới' của hội hoạ cũng trùng với việc lấy thời điểm 1890 làm thời điểm "cách tân' của kiến trúc chứng tỏ sự khăng khít của hai ngành nghệ thuật này ở châu Âu cũng như chứng tỏ ảnh hưởng của bối cảnh kinh tế - văn hoá - xã hội.

Nếu lúc đó, trong kiến trúc bắt đầu bằng trào lưu Art - Nouveau thì hội hoạ bắt đầu bằng chủ nghĩa Tượng trưng.

Vào thời kỳ 1890, chủ nghĩa Ấn tượng không còn là nhân vật độc thoại trên sân khấu hội hoạ mặc dầu Monet, Degas hay Renoir vẫn còn tiếp tục vẽ. Sự sao chép hiện thực của tự nhiên như trong kiệt tác *Ấn tượng về mặt trời mọc* của Monet cũng như loạt tranh Nymphéas của ông, cũng như những danh tác của Renoir có vẻ như là "vẫn ở dưới một cái trần nhà" và như là "những cảm quan nhỏ bé".

Gauguin có vẻ linh cảm thấy phải: "đi sâu vào cái trọng tâm bí ẩn của tư tưởng" nhưng ông vẫn sa vào sao chép.

Và thế là khái niệm "Tượng trưng" trong hội hoạ ra đời, về bút pháp, nó quay về với Michelangelo, về địa giới, nó vượt ra khỏi nước Pháp (thống trị cả Bỉ và Hà Lan, từ Anh đến Pháp, từ Thuỵ Sĩ đến Áo).

Đó là những phản ứng về sự kinh hoàng của nền văn minh công nghiệp và đô thị hiện đại với những điều không như ý đã đem lại cho họ. Đi ở ẩn hay đến những nơi còn thơ mộng, còn chưa rữa nát hẳn, thậm chí "bất kể ở nơi nào ngoài thế giới", chỉ cần "xa xôi với nền văn minh hiện đại", là thái độ của nhiều hoạ sĩ (cũng như các nhà văn, nhà thơ và một số kiến trúc sư).

Kinh thánh và kinh Coran có thể đáp ứng được nỗi hoài nhớ (nostalgy) về "thời đại hoàng kim" xa xưa và sự tinh khiết, lãng mạn của nó, đặc biệt là tinh thần Thiên chúa giáo cổ đại.

Đại kiện tướng đầu tiên đánh dấu cho cuộc cách mạng đầu tiên trong hội hoạ này là Puvis de Chavanes (1828 - 1898), tranh khổ lớn của ông (tại các bảo tàng ở Amiens,

Marseille, Lyon, Rouen, Toà thị chính Paris, Poitiers, Panthéon, Sorbonne) là "cực kỳ mới mẻ" và đầy "chất thơ thanh thoát" (ngôn từ của Véronique Prat) mà ngay lúc đó đã bị hiểu lầm.

Đó là một loại tranh mà hiện nay ta gọi là những hình thức Design cộng đồng (Community Design) rất hay dùng trong kiến trúc và đô thị. Trong khi giới phê bình lúc đó gào lên và gọi ông là "bôi bác lem nhem" thì sự mạnh mẽ của bút pháp của ông lại là ánh sáng từ phía xa mà Seurat, Gauguin, Matisse và Picasso hướng đến và tin cậy, thấy ở ông là một chỗ dựa tinh thần cho bút pháp của mình.

Học hành kỹ lưỡng hơn, giàu tính trang trí hơn, duyên dáng hơn các tác phẩm của Puvis de Chavannes, là những đóng góp của Gustave Moreau (1826 - 1898). Hoạ sĩ này không chỉ say mê Kinh thánh và Kinh Coran, còn say mê thần thoại Hy Lạp, Ai Cập và phương Đông. Tranh của ông gợi nhớ lại những truyện thần tiên, những cột cẩm thạch, những bức trướng thêu, những đồ gỗ nạm vàng và ngà voi... một ví dụ là bức *Jupiter và Salomé*.

Trong khi đó, Redon tìm đến những hình thể không xác định, những quái vật không định hình, những loài giống chỉ có trong tưởng tượng. Từ những bức chì than mà ông gọi là "những bức tranh đen" đầy vẻ u ám, theo dòng thời gian dòng tranh kỳ ảo của ông bừng sáng lên.

Về địa giới, chủ nghĩa Tượng trưng mang tính toàn cầu và tuy nhà sáng lập nó là Moréas - một người Hy Lạp - nhưng đại bản doanh của nó là Paris. Các bậc tiền phong khác là Burne - Jones (Anh), Klimt (Áo), Ensor, Khnoff, Rops, Spilliaert (Bỉ). Chủ nghĩa Tượng trưng chối bỏ trường phái tiền nhiệm là chủ nghĩa Ấn tượng, họ lấy cảnh hoàng hôn hay đêm tối và sương mù mùa đông để đối nghịch lại thiên nhiên và ánh sáng mặt trời. Moreau "say đắm" Salomé khác với trước đây Renoir yêu mến các cô nàng phục vụ các vại bia.

Tuy đôi lúc bị phái Ấn tượng che khuất, nhưng phái Tượng trưng đầy sáng tạo, đầy bùng nổ (ngay cách vẽ đàn bà cũng chia ra xu hướng thanh khiết và xu hướng dục vọng, khoái lạc - với điển hình là các tác phẩm của Klimt (1862 - 1918) gây tranh cãi), nó lại là nguồn đặc định cơ sở cho phái Siêu thực và phái Trừu tượng.

Nhưng phái Siêu thực và phái Trừu tượng lại còn phải qua một thời gian nữa mới xuất hiện, trong khi trước mắt, cận kề với chủ nghĩa Tượng trưng là trường phái Dã thú (Fauvisme) và chủ nghĩa Lập thể (Cubisme).

Chữ "Dã thú" (Biểu hiện), một sản phẩm Pháp, có vẻ như khó hiểu hơn chữ Ấn tượng. Véronique Prat cho rằng: "Nếu người ta muốn tìm một định nghĩa chung và mới về những bức tranh Dã thú, người ta sẽ đi đến những dữ liệu cực kỳ đơn giản: đó là việc sử dụng những màu sắc nguyên thuỷ, việc từ bỏ luật phối cảnh cổ điển, việc từ bỏ cả ánh sáng và chủ nghĩa Tự nhiên của trường phái Ấn tượng (mà Monet và Renoir đã rất tích cực và trung thành trong rất nhiều tìm kiếm và ánh sáng)".

Sau khi xem Triển lãm mùa thu năm 1905, nhà báo Louis Vauxcelles lần đầu tiên đưa ra khái niệm Dã thú, đó là khi bước vào căn phòng nhà điêu khắc Marque, một nghệ sĩ cổ điển lấy cảm hứng nghệ thuật từ thời đại Phục hưng Italia, trưng bày một bức tượng bán thân bằng đồng thau giữa những bức tranh lạ mắt bởi sự mới mẻ bằng các màu sắc dữ dằn, Vauxcelles bất giác đã thốt lên: "Nhưng ông Marque khốn khổ kia, đã thật sự là Donatello trong chiếc cũi nhốt dã thú". Đám dã thú đây là các tác giả những bức tranh đầy màu sắc vây quanh bức tượng nhỏ, đó là những bức tranh của Matisse, Camoin, Marquet, Rouault, Derain, Van Dongen, Vlaminck.

Phái Dã thú mang tính độc lập rất cao so với phái Tượng trưng, nó chẳng gắn bó gì với những thần thoại và huyền thoại của phái Tượng trưng, nó thuần tuý là sự bùng nổ của màu sắc và hình thể.

Sau đây là một số câu bình luận và đàm thoại về chủ nghĩa Dã thú của các hoạ sĩ trong và ngoài trường phái này:

- Maurice de Vlaminck: "Không hề có tài năng hội hoạ, tôi hẳn là kẻ tồi tệ nhất. Cái mà tôi có thể thể hiện trong một bối cảnh xã hội là tung ra một quả bom, điều sẽ dẫn tôi đến đoạn đầu đài và tôi đã có thể hiện ra trong nghệ thuật của mình, bằng cách dùng các màu nguyên sắc từ các tuýp thuốc vẽ. Bởi thế tôi đã có thể dùng các bản năng dữ dội của mình để tái tạo lại một thế giới nhạy cảm, sống động và phóng khoáng".

- Van Gogh: "Chủ nghĩa Dã thú không nhằm vào điều gì khác hơn là nói lên cái thế giới của cảm giác nội tâm".

- Gauguin: "Tôi tiến đến một phong cách kết hợp giữa trực cảm và chối bỏ hoàn toàn sự trung thành với tự nhiên bằng việc sử dụng những màu phi - biểu tả".

Matisse (1869 - 1954) ngay từ năm 1905 trong Triển lãm mùa thu - đã tỏ ra táo bạo nhất, dữ dằn nhất, gây kinh ngạc nhất, ông vẽ những khuôn mặt đàn bà xanh rờn, vàng đất hay màu hung, tới sau đó 1 năm, ông lại nâng cao lên một bước khi đưa nghệ thuật Da đen châu Phi - một hướng nghiên cứu của ông - vào các tác phẩm tiếp theo của mình, tạo nên một phong cách trang trí và biểu cảm lẫn lộn, nhấn mạnh cái tinh tuý của nghệ thuật Ảrập.

Vlaminck còn nói: "chủ nghĩa Dã thú là gì ? Đó là tôi". "Tôi nhấn mạnh tất cả mọi màu, tôi chuyển đạt trong các bản đồng ca của các màu nguyên sắc tất cả những cảm giác mà tôi có thể nhận biết".

Theo Véronique Prat, bức tranh đẹp nhất còn lại của Vlaminck cho đến hiện tại là bức "Những cái cây màu đỏ", đang trưng bày ở Trung tâm Pompidou.

Về màu sắc của trường phái Dã thú, Gauguin còn nói: "Nếu anh muốn có màu xanh lam, thì cứ việc".

Có 2 kiện tướng khác của chủ nghĩa Dã thú cần nói đến là:

- Derain (với tính chất ít hùng hổ hơn Vlaminck và nhiều nhục cảm hơn Matisse - ngôn từ của Prat), tiêu biểu là bức tranh phong cảnh Westminster vẽ năm 1906, hiện tồn giữ tại Bảo tàng Saint Tropez).

- Braque (1882 - 1963), một nhà nghệ thuật tự học, "đứng ngoài cánh cửa của nhà trường", sinh ra ở Havre, chịu ảnh hưởng sâu sắc của Othon Frienz, người đã tạo nên một chủ nghĩa Dã thú "trang nhã" và "kiểm chế", nghiêng về Siêu thực, mà tác phẩm tiêu biểu là những bức phong cảnh vẽ trong mùa hè năm 1907 ở La Ciotat và Estaque.

Trào lưu Dã thú có tuổi đời ngắn nhất so với các trào lưu hội hoạ khác, nhưng lại "gây choáng" nhất, "bùng nổ" nhất.

Có một sự song hành, một sự tương tác nào đó giữa chủ nghĩa Dã thú và chủ nghĩa Biểu hiện, mà ảnh hưởng này đã dẫn tới có một số các tác phẩm nổi tiếng trước Đại chiến thế giới thứ nhất như bức *Cổng chúa Christ ở Bruselles* của James Ensor (hoạ sĩ người Bỉ) và bức *Gào thét* của Edward Munch (hoạ sĩ người Na Uy).

Trước khi nói về sự "lật đổ" của chủ nghĩa Lập thể đối với chủ nghĩa Dã thú, thiết tưởng chúng ta nên đề cập đến chủ nghĩa Vị lai trong hội hoạ.

Véronique Prat nhận định: "Từ năm 1905 đến năm 1910, các trào lưu hội hoạ kế tiếp nhau ra đời với một tốc độ nháo nhào. Sau trường phái Dã thú (Biểu hiện) và phái Lập thể, trường phái Vị lai ra đời vào năm 1909. Lần đầu tiên, với trường phái này, trí tưởng tượng và sự sảng khoái thâm nhập vào hội hoạ".

Trong khi trường phái Vị lai trong kiến trúc ra đời ở Italia với Sant Elia, thì trường phái Vị lai ra đời ở Paris năm 1909 với bản Tuyên ngôn trên tờ Le Figaro đăng ngày 20/2 của Fillipo Tomaso Marinetti, cũng là một người Italia.

Tóm tắt quan điểm của chủ nghĩa Vị lai là: Trẻ trung, năng động, sáng tạo, suy tôn cái đẹp của tốc độ". Vấn đề tốc độ - một biểu tượng của cuộc sống hiện đại - trong hội hoạ Vị lai cũng giống như những toà tháp cao với các tháp thang máy thẳng đứng tốc độ nhanh, bên dưới là các đường ôtô cao tốc với các dòng chảy vô tận... của kiến trúc Vị lai.

Tuy tuyên bố ra đời ở Paris, nhưng cách mạng hội hoạ Vị lai lại diễn ra ở Italia, với Giacomo Balla (Rôma), Umberto Boccioni, Carlo Carra Luigi Russolo (Milan), chỉ có Gino Severini là sống và vẽ ở Paris.

Những cuộc triển lãm với tuyên ngôn "Trẻ trung, cách mạng" diễn ra ở Paris, (với 38 bức tranh), tiếp theo là ở London, Bruselles và Paris đã không gây ấn tượng gì nhiều, thậm chí còn có xô xát ngay tại Gallery. Thủ pháp miêu tả "sự vận động" bằng cách vẽ nhiều lần cạnh nhau một chủ đề không mang lại ấn tượng và tầm tư tưởng như kiến trúc Vị lai chủ nghĩa.

Tuy vậy, Vị lai chủ nghĩa hậu kỳ (từ 1909 - 1914) đã lấy lại uy tín của mình bằng những bức tranh giàu năng lượng hơn, hỗn độn hơn (với Umberto Boccioni (1882 - 1916) và dịu dàng, duyên dáng với Carlo Carra (1881 - 1966).

Đã có một sự so sánh nào đó và người ta đánh giá cao hơn cũng như cảm thấy gần gũi hơn với phái Lập thể của Picasso, mặc dù Luigi Russolo (1885 - 1947) của phái Vị lai, một hoạ sĩ tự học xuất thân từ nhạc sĩ, đã từng thu hút mọi người ít nhiều về "cảm giác động thái" trong tác phẩm của ông. Russolo tuyên tuyên bố: "Chúng tôi tìm thấy trong các tiếng nổ liên tiếp của các động cơ nhiều sự thích thú hơn là trong sự lập của khúc Giao hưởng hùng tráng".

Tác phẩm *Vũ nữ xanh* (Danseuse blue) của Gino Severini (1883 - 1966) cũng là một tác phẩm được đánh giá cao, với "bố cục cân đối và màu sắc chỉn chu".

Thật ra, như trên đã nói, không phải Picasso chỉ lấn át chủ nghĩa Vị lai, mà trước đó, hội hoạ của ông đã hoàn toàn đẩy lùi vị trí của chủ nghĩa Dã thú.

Véronique Prat tóm lược lại tình hình này như sau: "Vừa mới khai sinh, trường phái Dã thú (Biểu hiện) đã bị phái Lập thể quét đi. Năm 1907, khi mà Monet vẽ các bức tranh *Nymphea* thì Picasso đã hoàn thành bức *Các cô gái Avignon*. Người ta không thể hình dung được một sự tương phản nào dữ dằn hơn thế. Đây là sự bắt đầu của những bước nhảy chồm chồm của hội hoạ thế kỷ XX".

Thật thế, một sự cắt đoạn mới bắt đầu, nhưng so sánh với sự cắt đoạn ra đời năm 1890, sự cắt đoạn lần này quyết liệt hơn.

Sự quyết liệt của bức vẽ *Các cô gái ở Avignon* đồng nghĩa với việc gây "sốc" cho công chúng. Sự ra đời của bức vẽ này của trào lưu Lập thể năm 1907 có thể đã là một ý tưởng cách mạng nhất trong những ý tưởng cách mạng trong nghệ thuật hội hoạ.

Georges Braque cho rằng khi giới thiệu với bạn bè bức vẽ này: "Nó giống như thể anh ta (Picasso) bắt chúng tôi ăn xơ gai hay uống dầu hoả vậy".

Chủ nghĩa Lập thể (Cubisme) bắt đầu cuộc phiêu lưu vào năm 1907 và đến năm 1914 đã kết thúc, tuy Picasso còn tiếp tục vẽ cả đời còn Braque thì 10 năm nữa.

Với chủ nghĩa Lập thể, có những vấn đề gì cần bàn và cần đặt ra ? Đó là:

- Sự thanh toán truyền thống hội hoạ phương Tây và kết thúc cái di sản thời đại Phục hưng.

- Nó là một cột mốc quan trọng để xem xét chính nó, trước nó (Pré - Cubisme) và sau nó (Post - Cubismi).

- Chủ nghĩa Lập thể không nhìn sự vật hay nhìn một người đàn bà từ một góc đơn nhất mà miêu tả toàn diện các khía cạnh của nó trên mặt tranh.

- Phái Lập thể được các nhà văn nổi tiếng như Guillaume Apollinaire, André Salmon, Max Jacob ủng hộ, kể cả sự khích lệ của nhà triệu phú Mỹ Gertrude Stein.

- Con đường rất bản năng và say đắm của Picasso lúc đầu đã khiến công chúng không hiểu được hội hoạ của ông.

- Những người tiếp xúc chính cho Picasso trong phái Lập thể là Braque, Juan Gris và Fernand Léger.

Chủ nghĩa Lập thể hoàn thành sứ mệnh lịch sử vào thời điểm bắt đầu Đại chiến thế giới thứ II. Tuy vậy, ảnh hưởng của nó trong kiến trúc, cùng với vai trò của một trong những danh nhân nghệ thuật, một nhà tư tưởng lớn, một cây đại thụ trong kiến trúc thế kỷ XX là Le Corbusier, lại bắt đầu vào năm 1920, khi mà các nhà kiến trúc bắt đầu cuộc trưng chinh của một "tinh thần mới".

Sau sự ra đời của chủ nghĩa Lập thể mấy năm, vào năm 1910, có một trào lưu hội hoạ làm bối rối, hoang mang mọi người nhất đã xuất hiện: đó là trường phái Trừu tượng.

Từ phân tích của Prat, chúng ta chấp nhận một cách lý giải, một cách bố cục như sau: với một bức tranh trừu tượng, việc treo ngang hay treo đứng đều đẹp!

Prat đã trao cho trường phái Trừu tượng một cái định nghĩa mà bà cho là "cốt lõi" như sau: "Trường phái Trừu tượng đồng thời vay mượn những lý thuyết của cả trường phái Biểu hiện lẫn Lập thể và là đỉnh điểm của những cuộc cách tân có ý nghĩa nhất của hội hoạ thế kỷ XX".

Cụ thể thêm, cần hiểu việc vay mượn hình thể của chủ nghĩa Lập thể và vay mượn màu sắc từ chủ nghĩa Biểu hiện, đã khiến trường phái Trừu tượng, đi từ con số 0, nhưng lại có khả năng đi xa hơn.

Kandinski đã là người ấn định cái ranh giới xuất phát của cuộc cách mạng hội hoạ này. Chủ nghĩa Trừu tượng đã làm "rung chuyển" châu Âu xong, tiếp tục làm "rung chuyển" đất nước Mỹ.

Hội hoạ Trừu tượng là hội hoạ phi - biểu tả, nó chẳng cần phối cảnh, mà cũng không quan tâm đến vật thể.

Trên chặng đường phát triển song song của hội hoạ và kiến trúc, chúng ta nên hiểu rằng chưa bao giờ - ngoài trường hợp của Bauhaus - hội hoạ Trừu tượng và kiến trúc Duy lý lại gặp nhau và dính kết một cách chặt chẽ như vậy.

Walter Gropius - một trong những kiến trúc sư lớn nhất thế kỷ XX, từ 1919 đến 1926 và tiếp theo... đã biết tạo ra những cái "The best" trong kiến trúc và hội hoạ, điện ảnh, sân khấu, trang trí, Design, mỹ thuật công nghiệp và ông đã tập hợp được cả Kandinski, Paul Klee, Moholy - Naggi, Piet Mondrian... để làm cho nảy nở và truyền bá nghệ thuật Trừu tượng.

Chúng tôi xin trích hai câu nói của Kandinski, câu đầu tiên này đánh dấu "bước ngoặt căn bản" từ việc ông đến xem loạt tranh "Các đụn cỏ khô" của Claude Monet trong một cuộc triển lãm: "Tôi bất ngờ đứng trước một bức tranh vẽ một đụn cỏ khô, nhưng tôi lại không nhận ra được nó. Việc không hiểu được đó làm tôi bối rối và cảm thấy tức tối. Tôi thấy rằng người ta không có quyền vẽ theo cái kiểu mơ hồ như thế. Tôi ngẫm cảm thấy rằng tác phẩm đó không có chủ đề. Nhưng tôi cũng ngạc nhiên và lúng túng nhận thấy rằng bức tranh không phải vẽ ra một cách bất chợt: Nó in lên ký ức người ta một ấn

tượng không thể phai mờ. Nó toát lên một sức mạnh khó tin mà tôi chưa từng biết đến và một bảng màu vượt quá mọi giấc mơ của tôi. Từ đó, chủ đề sử dụng cho tác phẩm đối với tôi đã mất đi tầm quan trọng của nó".

Sau đó ít lâu, là câu nói thứ hai của Kandinski mà chúng tôi muốn trích dẫn, một câu nói miêu tả cảm giác của hoạ sĩ khi bất ngờ xem tranh của bản thân mình: "Tôi mở cánh cửa của xưởng vẽ và bất thần đứng trước một bức tranh có vẻ đẹp thật khó tả, một vẻ đẹp thật rõ ràng. Sững cả người, tôi đứng yên tại chỗ, bị tác phẩm thu hết hồn vía. Bức tranh không có chủ đề, nó không miêu tả bất cứ một vật gì có thể định hình, mà chỉ thuần tuý bao gồm những vệt màu long lanh. Tôi đến gần và chỉ lúc bấy giờ tôi mới thấy đó thực ra là cái gì: chính bức tranh của tôi đã được đặt lộn ngược trên giá vẽ... Mọi thứ liền trở nên rõ ràng: việc miêu tả những đồ vật đã không có một chỗ đứng nào trong các bức tranh của tôi, mà nó còn trở nên khó chịu".

Mondrian (1872 - 1944), một hoạ sĩ không chỉ quan tâm đến hội hoạ, mà còn là một nhà văn hoá, yêu mến cả kiến trúc và Design. Điều mà Mondrian muốn biểu hiện là: "sự phổ quát". Tranh của Mondrian nặng về diễn tả các loại tuyến (nét, trục) mà trục tung nhằm nói lên ý chí, lên sự hứng khởi và trục hoành nói lên sự yên tĩnh nghỉ ngơi. Chúng tôi rất tâm đắc điều này vì đó chính là những điều tương tự khi chúng tôi dạy ngôn ngữ hình thức kiến trúc.

Tranh của Piet Mondrian có những đặc điểm sau đây:

- Nặng về kết cấu đường nét, bắt người ta phải suy tư.

- Dễ bị bắt chước, các hoạ sĩ Trừu tượng "dởm" có thể bắt chước một cách hời hợt khi không hiểu chiều sâu của bố cục.

Maleviti (1878 - 1935) cũng vậy, có thể nói ông không vẽ không gian, mà chỉ "ám chỉ" đây là không gian, ví dụ bức tranh một ô vuông đen trên nền trắng mà ông cho ra đời năm 1913.

Nếu trước năm 1945, hội hoạ Trừu tượng là hình học thuần tuý thì khoảng 1950 trở đi, sau thành công của Vasarely ở Pháp, mà với Hartung, Soulages - nó nặng về biểu tả, với Sam Francis - nó nặng về thư hoạ và với Wols - nó nghiêng về đồ hoạ. Và nước Mỹ, với khả năng ngốn ngấu nghệ thuật mới lớn lao, chưa bao giờ chán chủ nghĩa Trừu tượng cả.

Véronique Prat kết luận: "Dù được tôn sùng hay gạt bỏ, được quá đề cao hay bị phỉ báng, được ca ngợi hay phủ định, chủ nghĩa Trừu tượng vẫn là trào lưu duy nhất đã ghi dấu chân của mình lên suốt tiến trình của thế kỷ này (Thế kỷ XX)."

Từ năm 1924, hội hoạ phương Tây lại thay da đổi thịt, cùng với việc muốn thoát ra khỏi xích xiềng của chủ nghĩa Lập thể là việc đăng đàn của các nhà hội hoạ Siêu thực.

Đặc điểm và tiến trình phát triển của phái Siêu thực là:

- Nhu cầu thể hiện một sự tự động về tâm thức thuần tuý (bằng lời, bằng chữ, bằng hội hoạ), nhấn mạnh một sự vận hành thực sự của tư tưởng không chịu sự kiểm soát nào của lý trí.

- Các nhà thơ và các hoạ sĩ Breton, Aragon, Éluard, Soupault, Miró, Péret, Ernst, Masson, Tanguy hợp thành một "cộng đồng siêu thực" và cùng hoạt động.

- Một bút pháp "rối bời", "cào xé" được suy tôn để thoát ra khỏi sự cân bằng lập thể của các hoạ phái trước đây.

- Sự tham gia của Salvador Dali vào nhóm "Hội hoạ - thi ca" này vào năm 1929, với một khả năng trí tuệ siêu việt, có khả năng "đồng hoá" cả chủ nghĩa Hàn lâm đến chủ nghĩa Lập thể, cũng như tất cả các khuynh hướng khác.

- Sự tham gia của Magritte (1898 - 1967), Paul Devanux (sinh năm 1897) đều là người Bỉ, với các tác phẩm giầu chất thơ hay bí hiểm và tiếp theo là hai tác giả Leonora Carrington và Dorothea Tanning với các tác phẩm đầy mộng mơ, khêu gợi.

Sau Picasso, Braque, Matisse từ 1950, hội hoạ cần được "xây dựng lại" như Prat viết: "Sự hỗn độn của châu Âu sau cuộc chiến cũng là sự hỗn độn của hội hoạ, đã xáo trộn mọi ngôn ngữ tạo hình". Bà cũng thừa nhận (vào lúc này): "Chính New York đã trở thành thủ đô của hội hoạ thế giới".

Lịch sử hội hoạ đã chứng minh như vậy, cũng như lịch sử kiến trúc vậy (với những cuộc triển lãm kiến trúc của nhóm 5 người ở New York). Có lẽ sẽ còn nhiều điều để nói về nghệ thuật hội hoạ đương đại, mặc dù đã có những đánh giá không công bằng, nhưng xã hội vẫn phải phát triển theo những vòng tròn xoáy trôn ốc liên tục.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Anna - Carola Krausse. HISTOIRE DE LA PEINTURE - DE LA RENAISSANCE À NOS JOURS. Gründ - 2005.
2. Âu Dương Anh (Chủ biên). 10 NHÀ HỘI HOẠ LỚN THẾ GIỚI. NXB Văn hoá - Thông tin - 2003.
3. Birgit Zeidler. CLAUDE MONET. Könemann - 2005.
4. Claude Mignot-Daniel Rabreau. HISTOIRE DE L'ART-TEMPS MODERNES. Flammarion-2005.
5. Cubalire. LE PETIT LIVRE DU GRAND ART. Gründ - 2004.
6. Christine Shimizu. L'ART CHINOIS. Flammarion - 1996.
7. Cathrin Klingsöhr-Leroy. SURREALISM. NXB Taschen - 2004.
8. David G.Wilkins. THE COLLINS BIG BOOK OF ART. An Imprint of Harper Collins Publishers, New York - 2005.
9. David Piper. THE ILLUSTRATED HISTORY OF ART. Bounty Books - 2004.
10. Dieter Beaujean. VINCENT VAN GOGH. Könemann - 2005.
11. Douglas Cooper. THE CUBIST EPOCH. Phaidon - 2002
12. Đặng Thị Bích Ngân. NGHỆ THUẬT LÀ GÌ? (Biên soạn theo Maria Carla Prette-Alfonso De Giorgis). NXB Văn hoá Thông tin-2005.
13. Đặng Thái Hoàng. HỘI HOẠ TRỪU TƯỢNG. NXB Xây dựng - 2005.
14. Đặng Tuệ Bá. GIÁO TRÌNH LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT PHƯƠNG ĐÔNG. NXB Giáo dục Cao đẳng, Bắc Kinh - 2003.
15. Đặng Tuệ Bá. LỊCH SỬ MỸ THUẬT CHÂU Á. NXB Mỹ thuật Quảng Tây - 2005.
16. Đinh Ninh. LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT PHƯƠNG TÂY. NXB Đại học Bắc Kinh - 2004.
17. ENCYCLOPÉDIC THÉMATIQUE MÉMO, L' HOMME ET SES CHEFS - D'OEUVRES. La Rousse.
18. ENCYCLOPÉDIE DE L'ART. La Pochothèque. Garzanti.

19. Elke Linda Buchholz - Beate Zimmermann. PABLO PICASSO. Könemann – 2005.
20. Everat M. Upjon, Paul S.Winger, Jame Gaston Maler. HISTOIRE MONDIALE DE L'ART. Marabout Université.
21. Francesca Castria Marchetti-Rosa Giorgi-Stefano Zuffi. L'ART CLASSIQUE ET BAROQUE. Gründ - 2005.
22. Frank Weyers. DALÍ. Könemann - 2005.
23. Gabriele Crepaldi. LES IMPRESSIONNISTES. Gründ - 2002.
24. Gilles Néret. MANET. NXB Taschen - 2003.
25. H.W.Janson. A HISTORY OF ART. New York - 1965.
26. Hago Düchting. KANDINSKY. Taschen - 2000.
27. Helen Ibbitson Jessup. ART&ARCHITECTURE OF CAMBODIA. Thames&Hudson - 2004.
28. Hoàng Công Luận-Lưu Yến. HỘI HỌA CỔ TRUNG HOA - NHẬT BẢN. NXB Mỹ thuật - 2003.
29. Hội Mỹ thuật Việt Nam. TẠP CHÍ MỸ THUẬT. SỐ 130,132,136 - 2005.
30. Hà Chính Quảng. LỊCH SỬ MỸ THUẬT HIỆN ĐẠI ÂU MỸ. NXB Mỹ Thuật Hồ Nam - 2005.
31. HISTOIRE DE L'ART, PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, Hachette Education - 1995.
32. Hervé Loilier. HISTOIRE DES ARTS. Ellipses - 1996.
33. Hứa Trí Viễn (Người dịch : Nguyễn Văn Ái – Hứa Thái Hà). PABLO PICASSO. NXB Văn hoá - Thông tin - 2004.
34. Ingo F.Walther. MASTERPIECES OF WESTERN ART. Taschen - 2002.
35. Isabelle Lecomte-Depoorter. LE POP ART. Flammarion – 2001.
36. Jacques Thuillier. HISTOIRE DE L'ART. Flammarion - 2003.
37. Janice Anderson. THE ART OF THE IMPRESSIONISTS. NXB Parragon - 2004.
38. Joan Stanley-Baker. JAPANESE ART. Thames&Hudson - 2000.
39. Khải Phạm - Phạm Cao Hoàn - Nguyễn Khoan Hồng. 70 DANH HỌA BẬC THẦY THẾ GIỚI.
40. Khải K. Phạm, Trương Cam Khải, Hoài Anh, Nguyễn Thành Tống. TỔNG QUAN NGHỆ THUẬT ĐÔNG PHƯƠNG-HỘI HỌA TRUNG HOA. NXB Mỹ Thuật - 2005.

41. Larry Silver. ART IN HISTORY. Abbeville Press. Publishers. New York. London. Paris - 1993.

42. Lê Phụng Hoàng. LỊCH SỬ VĂN MINH THẾ GIỚI. NXB Giáo dục - 1999.

43. Lê Thanh Đức. NGHỆ THUẬT MÔĐÉC VÀ HẬU MÔĐÉC. NXB Mỹ Thuật - 2003.

44. Lê Thành Lộc biên dịch theo Découvrons L'Art du XIX Siècle của NXB Cercle d'Art. CÁC NHÀ DANH HOẠ THẾ KỶ XIX: CÉZANNE, COURTBET, GAUGIN, RENOIR, DEGAS, TOULOUSE-LAUTRECT. NXB Văn hoá - Thông tin - 1998.

45. Maria Carla Prette - Alfonso De Giorgis. QU'EST-CE QUE L'ART?. Gründ - 2001.

46. Margaret Lazzari - Dona Schlesier. EXPLORING ART. Wadsworth-Thomson Learning - 2002.

47. Michèle Barilleau - François Giboulet. HISTOIRE DE LA PEINTURE. Hatier - 1989.

48. Michael Kampen O'Riley. NHỮNG NỀN MỸ THUẬT NGOÀI PHƯƠNG TÂY. NXB Mỹ thuật - 2005.

49. Michael Gibson. SYMBOLISM. Taschen - 2006.

50. Mark Powell-Jones. IMPRESSIONISM. Phaidon - 2005.

51. Nhiều tác giả. LE GRAND DICTIONNAIRE DE L'ART. France Loisirs, Paris - 1995.

52. Nhiều tác giả. HISTORY OF ART (Bản dịch tiếng Trung của Từ Khánh Bình). Hainam Publishing House.

53. Nhiều tác giả. ALMANACH - NHỮNG NỀN VĂN MINH THẾ GIỚI. NXB Văn hoá Thông tin -1993.

54. Nicola Nonhoff. PAUL CÉZANNE. Könemann - 2005.

55. Nguyễn Quân. NGÔN NGỮ CỦA HÌNH VÀ MÀU SẮC. NXB Văn hoá - Thông tin. 2006.

56. Norbert Wolf. IMPRESSIONISM. Taschen - 2004.

57. Nurhan Atasoy, Afif Bahanassi, Michael Roger. THE ART OF ISLAM. Unesco. FLAMARION - 1990.

58. Ocvirk-Stinson-Wigg-Bone-Cayton. NHỮNG NỀN TẢNG CỦA MỸ THUẬT. NXB Mỹ Thuật - 2006.

59. Philip Cooper. CUBISM. Phaidon - 1995.

60. Peter H.Feist. RENOIR. NXB TASCHEN - 2004.

61. Rita Gilbert. LIVING WITH ART. McGraw-Hill, Inc-1995.

62. Rolf Toman. BAROQUE Architecture - Sculpture - Painting. Könemann - 2004. NXB Mỹ Thuật - 1999.

63. Ruhrberg - Schneckenburger-Fricke-Honnef. ART OF THE 20TH CENTURY. Taschen - 2000.

64. Roy C.Craven (Người dịch: Nguyễn Tuấn - Huỳnh Ngọc Trảng). MỸ THUẬT ẤN ĐỘ. NXB Mỹ Thuật-2005.

65. Robert E.Fisher (Huỳnh Ngọc Trảng và Nguyễn Tuấn dịch). MỸ THUẬT VÀ KIẾN TRÚC PHẬT GIÁO. NXB Mỹ thuật - 2002.

66. Sister Wendy Beckett. CÂU CHUYỆN NGHỆ THUẬT HỘI HOẠ - Từ tiền sử tới hiện đại. NXB Mỹ Thuật.

67. Simon Wilson. SURREALIST PAINTING. Phaidon - 1991.

68. Susanne Deicher. MONDRIAN. Taschen - 2004.

69. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. POST-IMPRESSIONISM - PHÁI HẬU ẤN TƯỢNG. Tủ sách Các trào lưu nghệ thuật Hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân. Bắc Kinh - 2000.

70. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. SYMBOLISM - PHÁI TƯỢNG TRƯNG. Tủ sách Các trào lưu nghệ thuật Hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân. Bắc Kinh - 2000.

71. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. NABIS - HOẠ PHÁI NABIS. Tủ sách Các trào lưu nghệ thuật Hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân. Bắc Kinh - 2000.

72. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. CUBISM - PHÁI LẬP THỂ. Tủ sách Các trào lưu nghệ thuật Hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân. Bắc Kinh - 2000.

73. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. FUTURISM - PHÁI VỊ LAI. Tủ sách Các trào lưu nghệ thuật Hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân. Bắc Kinh - 2000.

74. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. SCHOOL OF PARIS - HOẠ PHÁI PARIS. Tủ sách Các trào lưu nghệ thuật Hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân. Bắc Kinh - 2000.

75. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. EXPRESSIONISM - CHỦ NGHĨA BIỂU HIỆN. Tủ sách Các trào lưu nghệ thuật Hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân. Bắc Kinh - 2000.

76. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. ABSTRACTIONISM - PHÁI TRỪU TƯỢNG. Tủ sách Các trào lưu nghệ thuật Hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân. Bắc Kinh - 2000.

77. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. SURREALISM - CHỦ NGHĨA SIÊU THỰC. Tủ sách Các trào lưu nghệ thuật Hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân. Bắc Kinh - 2000.

78. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. ABSTRAC EXPRESSIONISM - CHỦ NGHĨA BIỂU HIỆN TRỪU TƯỢNG. Tủ sách Các trào lưu nghệ thuật Hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân. Bắc Kinh - 2000.

79. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. NEW MEDIA ART. Tủ sách các trào lưu nghệ thuật Hậu hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân - 2003.

80. Trạch Mạc, Vương Đoan Diên (Chủ biên) và những người khác. INSTALLATION - NGHỆ THUẬT SẮP ĐẶT. Tủ sách các trào lưu nghệ thuật Hậu hiện đại Phương Tây. NXB Mỹ thuật Nhân dân - 2003.

81. Tưởng Quyên. LỊCH SỬ MỸ THUẬT PHƯƠNG TÂY. NXB Mỹ thuật Hồ Nam - 2004.

82. Vincent Labaume. MATISSE. Hazan - 2005.

83. Volkmar Essers. MATISSE. Taschen - 2002.

84. Veronique Prat (K.C và Hà Vinh dịch thuật). NHỮNG CUỘC CÁCH MẠNG CỦA HỘI HOẠ THẾ KỶ XX. Tuyển tập các bài viết trên tờ Le Figaro.

85. Xavier Barral I Altet. LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT. NXB Thế giới - 2003.

86. Walter Erben. JOAN MIRÓ. Taschen - 2004.

87. Wendy. Beckett. LỊCH SỬ HỘI HOẠ. NXB Văn hoá - Thông tin - 1998.

88. Richard Appignanesi - Chris Gattat (Trần Tiến Cao Đăng dịch, Bùi Văn Nam Sơn hiệu đính. NHẬP MÔN CHỦ NGHĨA HẬU HIỆN ĐẠI. NXB Trẻ - 2006.

MỤC LỤC

Trang

Chương 11. Chủ nghĩa Ấn tượng

1. Khái quát chung 5
2. Những họa sĩ Ấn tượng tiêu biểu 21

Chương 12. Chủ nghĩa Tân ấn tượng và Hậu ấn tượng

1. Chủ nghĩa Tân ấn tượng 51
2. Chủ nghĩa Hậu ấn tượng 51

Chương 13. Chủ nghĩa Tượng trưng

1. Khái quát chung 68
2. Các hoạ sỹ tiêu biểu 69

Chương 14. Nhóm họa Nabis

1. Khái quát chung 81
2. Tác giả và tác phẩm 82

Chương 15. Chủ nghĩa Dã thú

1. Khái quát chung 90
2. Tác phẩm và tác giả 92

Chương 16. Chủ nghĩa Lập thể

1. Sự ra đời của chủ nghĩa Lập thể 102
2. Các phong cách Lập thể 103
3. Những hoạ sỹ và tác phẩm Lập thể tiêu biểu 104

Chương 17. Chủ nghĩa vị lai và họa phái Paris

1. Chủ nghĩa Vị lai 115
2. Họa phái Paris 125

Chương 18. Art Nouveau và chủ nghĩa Biểu hiện

1. Art Nouveau 131
2. Chủ nghĩa Biểu hiện 134

Chương 19. Nghệ thuật Trừu tượng

1. Khái quát chung 142
2. Những nghệ sĩ tiên phong trong nghệ thuật Trừu tượng giai đoạn đầu 145
3. Nghệ thuật Trừu tượng vô định hình ở Pháp 163
4. Chủ nghĩa Biểu hiện trừu tượng ở Mỹ 167

Chương 20. Dadaism và chủ nghĩa Siêu thực

1. Dadaism 178
2. Chủ nghĩa Siêu thực 181

Chương 21. Pop - Art, nghệ thuật Địa hình, nghệ thuật Sắp đặt

1. Pop - Art (nghệ thuật đại chúng) 187
2. Nghệ thuật Địa hình 210
3. Nghệ thuật Sắp đặt 217

Chương 22. Xu hướng phát triển của điêu khắc phương tây hiện đại (Tổng thuật theo tài liệu nước ngoài)

1. Khái quát chung về quá trình phát triển và những đặc điểm chính của điêu khắc phương tây hiện đại 223
2. Một số trường phái nghệ thuật điêu khắc phương tây hiện đại 225

Phụ lục 243

Tài liệu tham khảo 252

GIÁO TRÌNH LỊCH SỬ NGHỆ THUẬT

TẬP II

(Tái bản)

Chịu trách nhiệm xuất bản :
TRỊNH XUÂN SƠN

Biên tập : NGUYỄN THU DUNG
Chế bản điện tử : TRẦN KIM ANH
Sửa bản in : NGUYỄN THU DUNG
BỘ MÔN LÝ THUYẾT VÀ LỊCH SỬ KIẾN TRÚC
Trình bày bìa : NGUYỄN HỮU TÙNG

In 300 cuốn khổ 19 x 27cm tại Xưởng in Nhà xuất bản Xây dựng. Giấy chấp nhận đăng ký kế hoạch xuất bản số 18-2012/CXB/479-160/XD ngày 29-12- 2011. Quyết định xuất bản số 64/QĐ-XBXD ngày 13-3-2012. In xong nộp lưu chiểu tháng 4 -2012.